إبراهيم رسول

مقالات
في تجارب من السرد العراقي

القسم الأول

منشورات هشنه

2022

مقالات
في تجارب من
السرد العراقي

نقد

إبراهيم رسول

2022

مقالات في تجارب من السرد العراقي (القسم الأول)

إبراهيم رسول

نقد

الطبعة الأولى: 2022

تصميم الغلاف: أحمد المالكي

التنسيق الداخلي: فلاح العيساوي

إصدار منشورات أحمد المالكي

العراق - بغداد - شارع المتنبي

موبايل

07733929378

07819313395

البريد الإلكتروني

ahmedalmaliki0090@gmail.com

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق في بغداد

3333 لسنة 2022م

الرقم الدولي: 978 - 9922 - 6596 - 8 - 8

جميع حقوق النشر محفوظة للمؤلف.
الآراء الواردة في الكتاب تعبر عن رأي المؤلف ولا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر.

إبراهيم رسول

مقالات

في تجارب من السرد العراقي

(القسم الأول)

نقد

٢٠٢٢

تقديم

هذا هو الجزءُ الأوّل من موسوعةٍ ستصدرُ تِباعاً، وهي قراءاتٌ نقديةٌ في السرد العراقي والعربي والعالمي، وهي تمثلُ وجهةَ نظرٍ نقديةٍ، قد ارتضيتها واقتنعتُ بها. كان الاختيارُ في الكتابة، هو الإبداع الذي وجدتهُ في السرديات العيّنات والمُنتقاة، فلم أكتب إلا عن روايةٍ تجلّى الإبداع فيها واضحاً، وهذه القراءاتُ لم تُكتب إلا عن جماليات ما وُجِدَ في السرديات المنتقاة من بين سردياتٍ كثيرة، فقد تركت الكتابة عن روايات كثيرة، نتيجة عدم اقتناعي فيها، إذ لم أجد الإبداع الفنّي، الذي أبحثُ عنه في العمل الأدبي، فهذا الجزء الأول، خصصته في السرد العراقي، إذ ضمَ (الرواية، القصة القصيرة، المسرحية)، كانت الحاجة مُلّحة لجمع هذه القراءات في كتابٍ واحدٍ ولكي يسهلُ الحصول على الدراسات كلّها في سِفرٍ واحدٍ، هذه الرغبة أتتني بعد كثرة إلحاحٍ من طلبة الماجستير والدكتوراه، الذين تخصصوا في حقل النقد السردي، فكانوا يلّحونَ عليَّ أن أجمعَ هذه الدراسات النقديّة التي نُشرت في مواقع وصحف عربية وعراقية، فقررتُ أن أجمعَ ما كتبتهُ من مقالاتٍ نقديةٍ في

السرد العراقي في هذا الجزء الأوّل، وخصصتهُ فقط في خمسين عَمَلٍ سرديٍ إبداعيٍ، لم أتخذ منهجاً محدداً في المقالاتِ، بل كنتُ أقرأ الرواية مرة أو مرتين أو أكثر ومن ثمَ أضع العنوان الذي أجده قد أثارني في العملِ السرديّ، فالاختيارُ كان عن جُزيّئةٍ في المُنتجِ الإبداعيّ وليس عن كُلِّ ما وُجِدَ في العملِ، أسلّط الضوء على هذه الجزيّئة في مقالةٍ نقديةٍ تامةٍ وافيةٍ.

كانت الكتابة عن تَجرِبَةٍ إبداعيّةٍ صِرفة، فقد قرأتُ الكثير من السرّديّات إلا أنّي لم أكتب إلا في الأعمالِ الابداعيّة التي فَرَضت حضورها المُميز في السردِ العراقيّ، وقد تتبعت الكثير الأعمال السرديّة، وفتشتُ عن النوعيّ فيها، فوجدت أن هناك العديد من الأعمال السردية العراقية التي تستحق العناية والقراءة والبحث، ووجدت هناك سرديات لا ترقى للطباعة حتى، وهذه مسألةٌ طبيعيةٌ، فقد كُنت أختار العنوان بحسبِ تقنيةٍ أو فكرةٍ أو مسألةٍ ما وردت في العمل، وأضع العنوان النقدي وفقَ ذلك، عالجتُ جانباً واحداً ووضعت لهذا الجانب العنوانَ الذي يُوضحهُ ويشرحهُ، فالقِراءةُ كانت مُتخصصة في الجانبِ المعنون، أملي في هذه القراءات هو القراءة النافعة والإيجابية التي تُسّهم في تطوّر السرديّة العراقيّة، وتقريب القرّاء لقراءةِ الأعمال الإبداعيّة.

إبراهيم رسول

فضاء ضيّق/ علي لفته سعيد

(١)
الاشتغال الفكري في رواية فضاء ضيّق للروائي علي لفته سعيد

المميزُ الواضحُ في سرديات الكاتب علي لفته أنَّه يشتغلُ على الأفكار وتقديمها بثوبٍ سرديٍ، فهذه رواية يصحُ أن تُسمى رواية أفكار وليس قصاً، وقصٌّ حكاية تحوي تضميناً فكرياً، وهذا أُسلوب عُرف في سردياته أو غلبَ على سردياته، فلو تركنا العنوان ودخلنا للرواية مباشرةً، سنجدُ بعد أن نقطع شوطاً من القراءة بأن الرواية هي حوارية بين شخصيات متعددة، أي عبارة عن حوار يدور بين شخوصها، لكل شخصية توجه فكري معين، والاشتغالُ يكون هنا، إذ وظفَ القارئ عبرَ لغة حوارية بين الشخوص أيديولوجيات متعددة ورؤى مختلفة، فكلّ شخصية كانت تعبر عن توجهٍ معين، كثرة الشخصيات أسبغت على السرد تكثيفاً وصعوبةً في مسك حبل الرواية كعملٍ كاملٍ، علاء، مجتبى، محسن.. هؤلاء الثلاثة يشكلون أهمية كبيرة كون السرد قامَ على

الحوار بينهم وبين غيرهم، وهذا أسلوب نجح به الكاتب علي لفته ونجحت به د. نتالي الخوري غريب في روايتها الطريق الرابع، وهو ميزة أسلوبية جديدة تحتاج إلى فنان متمرس في لُعبة القص والروي، خطاب الرواية يتسم بالضمور كثيراً عبر اعتماد لغة مضمنة تحوي في جوفها لغة أخرى، وفكرة ظاهرة تحوي فكرة مضمرة، فالعائلةُ التي أسماها الأطلساني، هذه رمزية واضحة لعائلة دينية، لكن لو تنبهنا إلي كيفية الاشتغال والعمل بإتقان في وضع حبكة متينة ومحافظة على شبكية فروعها الممتدة بكثرة في الرواية كاملةً، هذه العائلة يتمردُ عليها أحد أولادها، لنتأمل كيف صاغَ القاص بحنكة وفنية هذه الحكاية، فهو ركز على نفور الابن من العائلة، على الرغمِ من أن العائلة ساومت الابن مساومات على ألا يخرج عن طورها وخطها الديني! إلا أن الابنَ لم يقبل أن يكذب على نفسه بقبول أهله! بل أرادوا منه أن يلبس العمامة الدينية كزيٍّ دينيٍّ ليس إلا! ولكن الابن رفضَ هذه المساومة، بل إنه لجأ إلى الجامعة الأكاديمية ليتخصص في كلية الآداب قسم التاريخ، الساردُ ركزَّ على هذا النفور ممثلاً بالابن وعلى الإلحاح والتنازلات من قبل العائلة وهنا يفتح القاص التساؤل في ذهن المتلقي، لماذا كل هذه المساومات من قبل العائلة؟ ولماذا هذا النفور من قبل الابن؟ بل لماذا لا تريد العائلة من الابن العاصي إلا الزي!

كل هذه بثها القاص بهيئةِ حوارات أجريت بين شخصيات الرواية الرئيسة.

نجدُ شخصيةَ المُتدين، ونجدُ شخصيةَ العلماني، ونجدُ شخصيةَ المتمرد، ونجد شخصية للأديب، ونجد شخصية المرجع، كل هذه كانت عبر إسباغ أدلجة لكل شخصية، وهذه الأدلجة تجلت بالحوار واتضحت بطريق العرض والسؤال بين كل شخصية متحاورة مع الأخرى، لم تكن حكاية تعالج السياسة ولا حكاية تعالج الدين، ولا حكاية تعالج الحياة، بل إنَّها مزيجٌ من هذه الثلاثية. تبدأ القصة بنقد النظام السياسي المترهل، ونقد مرشحي الأحزاب الحاكمة والتي تريد أن تحكم، يقول عامل النظافة ص٨: يخسرون ملايين الدنانير على صورٍ ستتمزق ولا يصرفون ديناراً على طفلٍ يتيم. هذه كلمة ذكية واستدعاء بلاغي واضح وحنكة في تحبيك النص، نعم، قد تكون العاطفة في غير مَحَلها، لكن هنا (العامل) الذي نطق بهذه الصورة الحية والمعبرة، تشير إلى تقنية بناء جملة متصلة مع مشاعرها، قد تجد بعضَ كتاب الرواية يأتي للقاتل فيخاطبه لماذا تقتل، ألم يؤنبك ضميرك! هذه اللغة لا تنفع مع قاتل شرب الدماء ولاك لحم الأبرياء! ثم يتساءل النص عن جدوى العملية الانتخابية والحياة ذاتها الحياة إذ يقول: ماذا ستنفعنا الانتخابات والوجوه ذات الوجوه... هذه فكرة ترى السياسة على أنها فن، وهذا الفن لا

بدَّ أن يُمارس بعملية بناء وتطور وازدهار، ماذا سنجني من العملية الدم قراطية إذا كانت الأمور ذاتها ولم يتغير شيء! وبعد أن يمضي السرد بلعبته التي أعيت المتلقي، كون القاص لم يثبت على تقنية واحدة معروفة، فنجدُ تارة أسلوباً تتابعياً، وبعض الأحيان أسلوباً تضميناً، وأخرى تناوبياً، تردُ الأفكار غير متسلسلة، كون طريقة التقنية كانت حوارية، ومن طبيعة الحوار يأتي بين أطراف عدة يدور الكلام بينهم، وكل يعبرُ عن رؤاه عبر مخزون فكري. ولو تأملنا قول كولن ولسن في كتابه فن الرواية إذ يقول: إنَّ الرواية لم يبلغ عمرها بعد سوى قرنين ونصف القرن، ولكنها في ذلك الوقت غيّرت من ضمير العالم المتمدن، إننا نقول إن داروين وماركس وفرويد غيروا وجه الثقافة الغربية، ولكن تأثير الرواية كان أعظم من تأثير الثلاثة مجتمعين. لو أخذنا هذا القول الإشكالي الجدلي بمأخذ التأثير لرأينا مصداقه ينطبق في الوسيلة التي تصل للقارئ، وإلا فالحقيقة أن أعظم روائي اليوم لا بدَّ أن يقرأ لهؤلاء العباقرة في التحليل النفسي والاجتماعي ونظريات الشخصية وغيرها، فالرواية هي مشغلٌ فكريٌ، وهذا المشغل يحوي ويضم أشتاتاً متفرقة من كل شيء، وقيمة رواية فضاء ضيق هو بالاشتغال الفكري، نحو فلسفة تنحو منحى الإنسان، وتهتم به على حساب كل شيء، وحتى على حساب الدين، فرؤية الرواية رؤية تنظر للواقع كشيء محسوس، وكما

يقول النص في صفحة ١٩: أنت رجلٌ واقعيٌ تؤمن بما جاء به الله ولكنك لا تؤمن بما جاء به البشر. وهذه قد يظنها من له نظرٌ قصير على أنها جرأة وكبيرة إلا إن القارئ لها سيجد أنها واقعية منطقية ولا تركن إلى اللامعلوم لتتخذ منه ديناً وعقيدةً! وثمةَ رأيٌ قد يكون جديداً في سرديات علي لفته، والذي هو الارتداد العكسي للشخصية، فلو تأملنا مجتبى والتي هي شخصية أخذ عناية كبيرة من المؤلف لغاياتٍ مبطنةٍ معروفةٍ للكاتب وللقارئ الحذق! هذه الشخصية التي هي من نسل أسرة دينية، تتمرد لتتجاوز كل الخطوط الحمر، كشرب الخمر وكتابة الشعر والمسرحيات! والتي هي بعرف رجل الدين ارتداد عكسي كبير! وانحراف خطير، هنا يريد أن يبينَ الكاتب مدى الكذب والدجل الذي مورسَ وما يزال يمارس باسم المقدس وباسم الدين، ولعل مفردة (المقندس) لها أبعاد كثيرة وتأويلات عديدة، لم نجد قصةً في هذه الرواية بل رأينا آيديولوجيات متعددة، بل رأينا مدارس متعددة من المدارس الحديثة، علاء الذي يمثل الأديب الواعد والمتنور، وهناك الروائي الحالم بحبيبةٍ ما تزال عالقةً في ذهنه، حتى صار يتخيلها كلما رأى اسمها (سلوى)، اشتغلت الرواية على نقد الفكر السياسي كفكر، ومارست نقد الفكر الديني كفكر، ومارست نقد التطرف كفكر شاذ ومنحرف، اللافت أيضاً، هو إن الكاتب كان ناقداً لكنه لم يكن منظراً وهذه مفارقة! كأنه

يريد أن يُشركَ المتلقي معه في الحلول التي يرونها صالحةً لحياةٍ حرةٍ كريمة، أكثر ما ميز هذه الرواية هو الانشغال بالأخر، الأيتام، الفقراء، الأرامل، الشهداء.. مقارنةً بأصحاب الجشع والسلطة سواء الدينية أو السياسية، هذه المقارنة بينت أن الضحية يدافع عن الجلاد، وأن الضحية تقدم نفسها كقربان لهؤلاء الذين يستغلون البسطاء، السؤال الذي كثيراً ما ظهر في طيات السرد هو: لماذا نحن هكذا؟ هذا السؤال مَثَّلَ بؤرة مهمة في خطاب الرواية العام، لعل اختيار تقنية الحوار هي تقنية تثير الأسئلة وتستدعي الجواب عبر المحاورين، ومن طبيعة الذين يتحاورون أنهم يختلفون في عدةِ أوجهٍ، تبعاً لثقافةٍ كل مُحاور، فلو سايرنا السرد وتتبعناه قراءةٍ متأملةٍ لوجدنا، أن هناك شخصاً ناقماً، حانقاً، والخطاب بلهجته الحادة كان خير مثالٍ على أن نقمة المؤلف ولعنته تلاحق أولئك الذي عبثوا أيما عبث بالإنسان والوطن، هذه النقمة شكلت تكوينً فكرٍ نقديٍ مخالف لكل تلك الأفكار السائدة، فنراه في صفحة ٧١ يقول: لم يعد المجتمع ينظر إلى العاهرة... يحمل الكاتب هذا العُهر وهذا الفساد إلى رجل الدين والسياسة! عبر كلمةٍ صريحةٍ واضحةٍ، قد يخالها البعض أنها جرأة لكنها في حقيقتها نقمة صبت غضبها بهيئة كلمات، وللكلمةِ فعلٌ يُرعب أعتى دكتاتوريات العالم، كل الرواية قامت على الـ(لماذا) وهي تحتاج إلى جوابٍ.

البدلة البيضاء للسيد الرئيس/ علي لفته سعيد

(٢)
توظيف الجنس في السرد الحديث،
قراءة في رواية البدلة البيضاء للسيد الرئيس،
للروائي علي لفته سعيد

الروايةُ أصبحت تقنيةً فنّيةً صِرفة، ولمّا كانت كذلك، أصبحَ مجال التجديد والأبداع فيها يواكب الحياة الجديدة وتقنياتها المتطورة والتي تتطور في كلِّ آن، قديماً، كان موضوع الجنس (على أهميته في الحياة) يُكتبُ بإسلوبٍ متوارٍ ومُبهم وبرمزيةٍ تكاد أن تكون بعيدة، ما نلاحظه حديثاً وبصورةٍ مُلفتة للنظر، التوظيفُ للجنس مرَّ بطريقة واحدة وهي المباشرة أو المواجهة الصريحة لنفسها، ولكن وبعد أن دخلت الرواية مجال الأبداع وصارت مهارة يتبارز حولها وفيها الفرسان من الكُتّاب، صارت المواضيع التي تتطرق إليها ميداناً للفروسية الكتابية، فتحول من نمطية عتيقة تسرد الجنس للجنس إلى السرد غير المباشر أو الرمزي الذي يلجأ إلى التلميح الذي هو أبلغ من التصريح في كثيرٍ من الأحيان.

أن الرواية أصبحت متحررة من كل قيد أو محظور، بل صارت تكتب في مواضيع مختلفة وصارت تتطرق إلى ثيماتٍ متنوعة، وهذه مسألة طبيعية تبعاً لتطور الحياة الآخذ بالتقدم نحو الأمام، في القرن العشرين بدأت الرواية تتخطى الخط الأحمر، وصارت تتمرد على أيةِ خطٍ يُقيّد حُريتها، وصار الكاتب الروائي يذهب إلى الوضوح في التعبير، ومضت الرواية ردحاً من الزمن وهي تحاول أن تُكيّف نفسها لتكون معبرة بصورةٍ أو أخرى عن المنولوج الإنساني، وأما في هذا العصر الحديث صارت الكتابة في الجنس موضوعاً لهُ مساحة واسعة من السرد وربما كان لبعضهم غايات في التطرق إلى هذه المواضيع! مثلاً نجد في رواية النبطي إنها تخطت الحدود كثيراً وبتعبيرٍ مباشر، أما ما نلاحظه في رواية (البدلة البيضاء للسيد الرئيس) إنها متحررة بصورةٍ تامة، إذ نجد كلمات وجملاً تعبر عن أعضاء الإثارة بطريقة ايحاء وتحفيز مثير جداً، وهذه الكلمات كان على لسان شخصية، والشخصية قد تضمر عن الآخرين ما تشعر به إلا إنها لا تخفي على نفسها ولا تكذب، يقدم الكاتب شخصية (الطفل) بمقدمة استهلالية أو حديثاً يدورُ بين شخصية زوجة أبيه وصديقتها الخياطة، الحديثُ والتنظيرُ في مسألةِ الجنس كانت تعتمد المباشرة والتورية، وهذا التناوب واضح في حوار الشخصيات، إذ الكاتب يكاد يصل إلى مرحلةٍ حساسةٍ من

الحديث حتى يتناوب وينحرف لغايةٍ تشويقيةٍ، تزيد اللهفة والمُضيّ مع السرد وتطوره عسى أن تكون هناك عبارة تثير أكثر، المسألةُ تناوبية، إذن. عندما نقرأ النص في صفحة ٢٥ والذي يقول: (حين قالت الخيّاطة لشكرية إن الثوب سيأكل من جسدها الكثير، ضربتها في تلك اللحظة على بطنها، بقصديةٍ مبطّنةٍ تعرفها النساء). الكاتبُ هنا ذكيٌ جداً، فهو يلجأ إلى الاستعارة الحية والمتخيلة ليساهم في مرونة النص وحيويته ليتسارك مع المتلقي في عملية القراءة والتخييل، الكاتب يعطي أهمية للتخييل وهي فنية تحسب للرواية، لكن في صفحة ١٣ يقول النص (قابل تريدني أنزع ملابسي وإنتَ موجود؟) و(ثم قفزت من السرير وطار ثوبها قليلًا فانكشفت له المرايا، حتى إنه رأى حافّة سرّتها، وبعض الالتواءات التي لم تفارقه مع سنين عمره) هذا النص يكاد أن يكون نصاً كاشفاً الضوء أو العالم المخبوء تحته، قد يتعجب المتلقي من هذه المكاشفة ويتهم صاحبها بالمباشرة الصريحة في تبيان الفضاء السفلي أو المضمر في الجنس، وفي مقالٍ للكاتب علي لفته سعيد منشورٌ في جريدة العرب العدد ١٠٨٢٣ بتاريخ ٢٥/١١/٢٠١٧ يقول فيه: (إن توظيف الجنس في النص الأدبي لا يأتي في مرتبة الزيادة في المتن الروائي أو السردي عموما، وإلا لتحول إلى إقحام غير مفيد في جسد الرواية، وبالتالي يتحول إلى ورم يدمر كل جمال العملية

الإبداعية، وإن استئصاله يتحول إلى عملية قتل). وهي كلمة صائبة، إذ ان موضوعة الجنس أخذت حيّزاً كبيراً في العملية السردية، وصار التنظير السردي لها يعد في كثيرٍ من الأحيان وسيلة لجذب القارئ العربي وتشويقه في القراءة، وهذا يعد ضعفاً من السارد وقلّة في المهارة الإبداعية، إذ يجب ألا يكون الجنس موضوعاً يُحشرُ حشراً أو يفرض فرضاً على النص، بل يجب أن يكون شأنه شأن النصوص الأخرى، ولعل تدخل الدين في هذا الأمر سلبياً وقد أدى هذا التدخل إلى أزماتٍ متراكمةٍ، السارد يريد أن يتحرر من القيود التي فُرضت عليه وكبلّته عن ممارسة الحرية الخاصة، لذا يلجأ الروائي إلى العالم السردي ليفرغ ما في مخيلته عن هذا الموضوع. السارد في هذه الرواية لم يجعل الجنس هو الثيمة الأبرز في سردياته، بل كان موضوع الجنس مكملاً ومشوقاً لمسار السرد، إذ نراه يكتب ويشير إلى مواطن الإثارة بمباشرةٍ قريبةٍ للواقع ولكنه حالما يصل التشويق إلى غايته نرى السرد يهبط تدريجياً عن القمة التي وصل إليها عبر الاستعارات التي يلجأ لها السارد، فمثلاً يشير إلى العضو التناسلي للمرأة بكلمة (الضوء) وربما هي كلمة تنفتح على كلماتٍ أخرى وأوجهٍ شتى، تصح كلها في التأويل الذي ينطبق على مغزى الكلمة، هذه حالة متطورة في السرد الحديث، إذ الكاتب صار مدركاً وقارئاً للنتاج الروائي الذي سبقه، فعرف مواطن

الركاكة والقوة والتشويق وعرف أيضاً مزاج القارئ، فالقارئ ربما يكره الحديث إذا كان موجه لفكرةٍ واحدةٍ وبتأكيدٍ، تقنية الروي عن الكاتب هو أن يكون تنظيره للجنس كثيمة صغيرة من ثيمات الرواية المتعددة، التطور الملموس في سرد هذه الرواية لموضوعة (الجنس) أنه وسيلة وليس غاية، وهذه احترافية تضاف إلى صفات الرواية، إن للرواية غايات أبعد مرمى من أن تتخذ الجنس وسيلةً لقوتها وأبداعها، القضيةُ المهمةُ هي البناء النفسي الجنسي للشخصية، فشخصية مدلول (في طفولته) لها أبعاد سيكولوجية متعددة، أشارَ الكاتبُ لها بطرفٍ خفيٍّ، وبلمحةٍ عابرةٍ، وهو أن هذه الفرد كان يعاني من كبت جنسي وعطش واضح، إذ كيف له (مدلول الصبي وحتى في مراهقته الأولى) أن يصف ويشعر قوة الجنس في داخله، هذا يدل على أن الشخصية كانت مدركة واعية لها إحساس كبير وشعور بمعاناة الجوع والعطش الجنسي وربما، أرادَ الساردُ أن يُكيِّفَ شخصية مدلول إلى الواقعية الحيَّة، ولجوء القاص إلى الخيال هو التسلح بالخيال الذي يمده بالكثير من الاستعارات ليجعل من النص نصاً مفتوحاً على تأويلاتٍ متعددة، شخصية مدلول كانت تعاني المرارة من الإغراء، وعلى الرغم من كمية الإغراء إلا أنّه بقيَّ كخشبةٍ يابسة (من الخارج) إلا أنّه كانَ يحترقُ احتراقاً يكادُ أن يذيبَ روحهُ، الساردُ كان معالجاً

نفسياً. إنَّه ذكرَ الازدواجية التي كانت مهيمنة على سلوك شخصية (مدلول) عبر طريقين سلكهما السرد وكثيراً ما غلبا على تفاعل الشخصية مع الجنس، الطريقة الأولى أنه كان يعاني من العطش المفرط للجنس، وأن طريقة الإغراء كانت تثيره كثيراً وربما تفاعله الواضح مع الثياب القصيرة كان يشير إلى جوعه المفرط، والطريقة الثانية هي لا توجد لديه ردة فعلٍ إزاء ما يتعرض له، أوقع السارد المتلقي بمتاهة واضحة، فمن باب إن مدلول كان يتعرض للمراودة المباشرة وغير المباشرة وفي الوقت نفسه قدمَ الساردُ شخصية زوجة أبا مدلول بأنها (قحبة) وهذا مسوغٌ لمدلول إن يمارسَ معها الجوع والحرمان الذي كان يعاني منه، الكاتب كان يثير في المتلقي الأسئلة الباحثة عن إجاباتٍ عسى أن يفصح عنها سلوك وردة فعل مدلول، إلا أن السرد يمضي ويمضي ولم يضع لنا القاص مسوغاً يبين لنا كيف أن مدلول قد سيطر على نفسه (المتعطشة) هنا يوضح القاص أنه عندما نظر للجنس وطبيعته في كثيرٍ من الأسر، الحقيقةُ التي كشفها السرد، إن الكتابة في الجنس لم تكن موضوعاً يريد أن يعالجه السارد روائياً، إذ هناك قضايا كثيرة وردت في الرواية تحتاج أن يمر عليها المتلقي (القارئ الناقد) ليفكر ويتأمل ما يقرأ من رمزية الاستعارة التي أكثر منها الكاتب في روايته، هذه الرواية أصنفها من حيث (اشتغال السرد بالجنس) أنّها

رواية حديثة، وذلك عبر مهارة فنية واضحة، فقد كسر الكاتب الكلاسيكية التي كانت تهيمن على سرد الرواية التي تريد أن تكون مقبولة ولها صدى عند القراء كوسيلة لكسب الشهرة ولكنها شهرة من فراغ، سرعان ما يتلاشى إلى العدم والفناء، لذا لم يحرق موضوع الجنس السرد لأنه كان ثانوياً قياساً بخطاب الرواية وثيمتها الرئيسة.

قلقٌ عتيق/ علي لفته سعيد

(٣)
الاتجاهات الفكرية في رواية قلقٌ عتيق للروائي علي لفته سعيد

إنَّ العلاقةَ بين الرواية والفكر علاقة وثيقة ومتلازمة، فكلاهما نتاجُ المخيلة الجمعية للمجتمع، إذ كثيراً ما اشتغلت الرواية على الفكر وعوّلت عليه في خطابها السردي، ونلمح هذا في الروايات التي اتخذت من الفكر مادة وثيمة لخطابها الفني، وكما يقول رفيق رضا صيداوي في كتابه (الرواية العربية بين الواقع والتخييل دار الفارابي سنة ٢٠٠٨ صفحة ٨) معرفاً الرواية بأنها: جزء من الواقع الاجتماعي والثقافي الذي تنخرط فيه آيديولوجيا. إذن هي خطاب جمالي تمارس فيه الآيديولوجيا سلطتها التأثيرية فكرياً ونفسياً. ويقول د. محمد سبيلا في كتابه (الآيديولوجيا نحو نظرة تكاملية صفحة ١٤): وإذا كانت الآيديولوجيات المختلفة بوصفها ظواهر فكرية وثقافية عامة تؤطر المجتمع. تعيش واقعاً من الصراع المستمر لفرض رؤاها الفكرية والسياسية على الواقع

الاجتماعي، عمار بلحسن في كتابه (ما قبل ما بعد الكتابة، مجلة فصول العدد٤ج٢ ١٩٨٥): ١٨٦ فإنها تكون في الرواية نسقاً متوارياً يتخفى خلف أقنعة سردية مختلفة قد تشي لغة الكاتب أو طريقته في بناء أحداث الرواية أو تقديم شخصياتها، ذلك بأن علاقة الأدب الموضوعية بالآيديولوجيا تظهر في كونه خطاباً أنتج تحت تأثيرها، وفي كونه هو الآخر ينتج آثاراً آيديولوجية، لذا فالآيديولوجيا العامة تبدو مضمرة ومخفية في النص الذي تكشفه القراءة. فتكون العلاقة بين الفكر والرواية وفقاً لهذه الرؤية علاقة تبادلية تقوم على التأثر والتأثير، فالرواية تنماز عن فنون الأدب الأخرى بقدرتها على استيعاب الواقع وتمثله وتمثيله بطريقة واعية، وهذا ما اشتغلت عليه رواية قلق عتيق، إذ نرى أن الرواية قد اشتغلت على الفكر كثيمة واضحة جداً، ولعلها عالجت قضيةً مهمة، إذ الرواية تحكي التغيرات الفكرية والسياسية في مرحلةٍ أو حقبةٍ من تاريخ العراق السياسي والثقافي، امتازت المرحلة التاريخية التي تعالجها رواية قلق عتيق بأنها عبارة عن صراعات وتناحر لتياراتٍ فكرية وسياسية، الروايةُ سلطت الضوء على الصراعات الفكرية والسياسية في مدينةِ سوق الشيوخ التي اتخذها القاص أنموذجاً مصغراً للعراق، يقول النص في صفحة ٨٣ (كيف لهذه المدينة احتضان كلّ هذه المتناقضات في القومية والدين والمذهب والأحزاب والثقافة

والوعي.. تجلس في مقاهيها فتسمع ما يمتدّ من اللهجات والتجارة) إذ وضع المدينة هي محط استقطاب الناس ونزوحهم إليها لأنّها تضم كافة ألوان الطيف، هذه إشارة ذكية منه، وتوظيف رائع يُحسب للسارد، إذ الفكرة أصبحت أكثر رمزية وتعطي مدلولها بحنكةٍ عاليةٍ، ساحة العراق كانت تمور في الصراعات الفكرية وهذه المدينة النموذج الأكثر قرباً في التشبيه، لأنها جمعت الجميع تحت سقفها وفوق ظهرها، فدلالة المكان أعطت دلالتها بتقنية مميزة وصورة فنية جيدة، الصراعاتُ الفكرية والثقافية كانت تقام في هذه المدينة بين مدٍ وجزرٍ، والمدينة رابضة منتظرة الخلاص الأخير والاستقرار التام فيها. لعلَّ شخصية عبيّس أكثر من عبرت عن الحالة النافرة والمستهجنة لهذه الدوامات الفكرية السائدة وكشفت شخصية (عبيّس) رأي الجمهور غير المنتمي لأيِّ تيارٍ من هذه التيارات. إنَّ هذه التيارات الفكرية التي كانت تتنافس لاستقطاب الجمهور كانت تتخذ أساليب في الدعاية والترويج، والكاتب يأخذ عينات من كلِّ هذه التيارات التي تتناحر فيما بينها، اللافت للنظر أن الكاتب خلق شخصية ممثلة لكل تيار ومعبرة عنه، لأن لكل شخصية من هذه الشخصيات ميزة خاصة بها، فمثلاً شخصية البعثي تختلف عن شخصية الشيوعي اللذين هما على طرفي نقيضٍ تماماً، نجد الاستخدام المضمر للنظريات التي كانت مُتداولة بين

الناس كالاشتراكية والماركسية وغيرها، هذه النظريات أضمرها النص لضرورةٍ فنية، النص أشار إشارة رمزية لحالةٍ عاشتها كل أنظمة الحكم المتعاقبة وهي حالة (الانتقام) هذه الحالة السوداوية التي غلبت على أغلب أنظمة الحكم، إذ إنها تعمد إلى تصفية وملاحقة رجال الحكم الذين حكموا قبلهم وهذه الحالة تسارع بتوليد ثغرة كبيرة وفجوة في القيادة الجديدة، إذ يكشف عن هذه الحالة الحوار الرمزي الذي دار ما بين عبيّس ونعيّم: (أنت شيخ ابن شيخ.. إرجعْ لرشدكْ وراح تشوفْ نفسك شيخ عشيرة بمكان الوالد.. أصفنْ شوية وشوف حالك.. بسْ أوصيك لا تنتقم أ لن إذا فكّرت بالانتقام ما راح تتخلّص من حالتك أبدْ) هذه الرمزية التي كشفها الحوار تدل على الطريقة التي يتخذها رجال السلطة الجديدة وهو القصاص من رجال السلطة السابقة، هذه الحالة عاشها العراق في تاريخه الحديث. القاصُ هنا مارس دور الناقد بواسطة خطاب النقد المتمثل في دلالة النص أعلاه، وهذه الدلالة حولت الخطاب من خطاب بارد إلى خطاب ناقد ومستكره ليؤثر في سلوك السلطة الجديدة عسى أن تعيدَ النظر بهذا السلوك! السارد مارس دور الناقد لكثيرٍ من سلوكيات هذه الأطراف المتناحرة فيما بينها، فمثلاً يقول النص عن سلوك الفرد البعثي: (صير آدمي.. ولا تبقى مع الشيوعيين ال كفرة.. إنت صرت مسلم.. البعث أقرب

إلك).. (إذا بقيت مع الشيوعيين نقتل زوجتك وأمّك وأبوك وحتى ابنك) هذا النص كشف عن النزعة السلوكية والثقافية لحزب البعث، هذا الاشتغال الفكري والنقد الثقافي الذي لعبه النص أعطى للرواية ككل قيمة فكرية إضافية تضاف إلى مزاياها الجمالية الأخرى التي اشتغلت عليها، الروايةُ تستدعي التاريخ في خطابها وثيمتها لتستحضر الحاضر وتستشرف المستقبل فهي تنظر إلى الماضي ليس إلا الماضي لذاته بل لما يعد طريقاً نحو فهم المستقبل، وكما يقول د. عبد السلام المسدي في كتابه (التفكير اللساني في الحضارة العربية صفحة ١٢): إنَّ قراءةَ الماضي هي التأسيس المغذي لسيرورة المستقبل. لعلّ استدعاءَ الرواية لحقبة زمنية ماضية هو ومعالجة التناحرات الفكرية التي كانت سائدة لهوَ يُعد رؤية استشرافية لحاضر المُعاش أو المستقبل الآتي أو المجهول، النزعةُ الذاتية لكل شخصية مؤدلجة كانت واضحة، إذ هنالك دلائل كثيرة تشي بتعريف الشخصية لأي تيارٍ تنتمي، اللافت للنظر إن القاص لا ينظر لصدق الأحداث أو كذبها بقدر ما يحاول أن يؤسس لفكرة فرواية قلق عتيق هي رواية تحاكي الفكر. إن رواية قلق عتيق ليست قصة للروي أو الحكي بل هي عملية إبداعية تعنى بالفكر وقام البناء الفني لها على أساس مخيلة فكرية، كثيراً ما وردت ألفاظ مثل (الثورة) وهي تعني الثورة التي تكون عبارة عن

انقلاب أو مؤامرة يُدبرها تيار معارض ضد تيار حاكم، هذه التوجهات كانت تتلاطم فيما بينها وتستعر نيران غضبها، فرواية قلق عتيق هي رواية سياسية بالدرجةِ الأساس واجتماعية في الدرجة الثانية لكنها لا تعني أن تكون عبارة عن قصة خطاب أو خطاب قصة، بل هي تعطي للفكر مساحة وللمخيلة أن تعبر، القضية الكبرى التي عالجتها الرواية هي (أل لماذا) لماذا نحن هكذا؟ لماذا يحصل هكذا؟ لماذا لا نصل لمثل تلك المجتمعات التي وصلت وتقدمت في سلم الحياة، هذه الـ(لماذا) جعلت النص يحمل خطاباً مضمراً تبوح به الاستفهامات الكثيرة، الشخصية التي انتقاها السارد، إذ وضع لكل شخصية تعبيراً أو مثالاً عن توجهٍ ما، التساؤل الذي يلح أين نجد شخصية السارد بين هذه التيارات المتصارعة (الاشتراكية، الرأسمالية) السارد كان مضمراً ومتلاشٍ بين النص، ولكنه كان كثيراً ما أعطى لشخصية (عبيس) دوراً كبيراً، إذ جعل منه الوسيلة عبر الانتقال في الأزمنة، لأن (عبيس) عاصر عدة أنظمة وتيارات ووقوفه بموقف اللأبالي أو البعيد عن معمعة الصراعات الأيديولوجية يوحي بأنه يمثل الشريحة الغالبة على المجتمع الذي لا يريد أن ينتمي لأي تيارٍ من هذه التيارات، وهذا مثالٌ واضحٌ على كثير من أفراد المجتمع الذين يقفون على الحياد.

إذن تكون رواية قلق عتيق رواية قابلة لعدة قراءات، ولا تمر عليها النار التي تحرق الروايات، وهي نار المباشرة الفجة أو السطحية السهلة، إذ أنها ستبقى تحتاج إلى تأويلاتٍ عدة لأن ثيمتها الأبرز هو الفكرة، وموضوعات الفكر بحرها ساحل له. مثلت رواية قلق عتيق التوجه الفكري والإبداعي الذي وصلت إليه الرواية العربية والعراقية بالتحديد، عبر تجديد العملية البنائية والاشتغال على الفكر والتعويل عليه في العملية السردية التي نضجت وأصبحت مواكبة للرواية الحديثة المبدعة.

ما بعد جلجامش/ علي لفته سعيد

(٤)
تأويليةُ السرد والانتهازية الدينية، قراءةٌ في المجموعة القصصية ما بعد جلجامش، للروائي علي لفته سعيد

اتخذَ البناءُ الفني في المجموعة القصصية أنماطاً وأنساقاً عدّة في البناء السردي، لكلّ قصة أبنية وأنساقاً متعددة، فالكاتب ينزع نزعة تمردية على التقليد السردي ويتحرر من قيود البناء الكلاسيكي، لذا تجد أن لكل قصة بناء يختلف عن الأخرى بل تجدُ بعضَ الأحيان أن في داخل القصة الواحدة تنوع في الأساليب السردية، هذا بالوقت الذي نجد الواقعية تفرض نفسها كثيمة بارزة في مخيلة صاحب النص، إذ الواقع بمرارته وانعكاساته التي نزع القاص بها نزعة إنسانية همها الإنسان بكل ما يعنيه، الواقعيةُ السردية كانت تُعبر عن المكنون الذاتي في نفسية القاص لحظة خلق النص القصصي، إذ نلمح أنه ينتقي عبارات تعبر عن حرقة وحالة نفسية منشغلة بالأخر ومهمومةٌ به، هذا الانشغال جعل

القاص يلجأ إلى التأويل تارة وإلى الصراحة المؤلمة تارةً أخرى، البارز في المجموعة أنها تشتغل على الواقع الاجتماعي وتحاول أن تجعل المتلقي يتساءل عن المغزى أو المرمى الذي نحاه القاص بسردياته، المنحى الأبرز هو التلاعب بأبنية القص بأسلوب حداثوي الذي أعطى انطباعاً في مخيلة المتلقي أن يمضي متسائلاً مع صاحب النص، إذ كان معنى الانتهازية هي السياسة والممارسة الواعية للاستفادة الأنانية من الظروف مع الاهتمام الضئيل بالمبادئ أو العواقب التي ستعود على الآخرين، وأفعال الشخص الانتهازي هي أفعال نفعية تحركها بشكل أساسي دوافع المصلحة الشخصية، فالنص يكون ناقداً لهذه الانتهازية الفجة التي مارستها الشخصية الدينية على البسطاء والفقراء من الناس، نلحظ أن القاص وظّف السرد لغة صريحة تارة وبالأخص عندما تبوح الشخصية بما تضمره من حنق تجاه العبث الكبير الذي تمارسه شريحة كبيرة من رجال المؤسسة الدينية، كثيرة هي المواضيع التي عالجتها المجوعة القصصية (ما بعد جلجامش) لكن الأكثر بروزاً وهيمنةً كان التحذير من هيمنة وسلطة رجال المؤسسة الدينية على حياة وعقول الناس البسطاء، إذ حوت المجموعة الكثير من النقد القوي واللاذع ضد استغلال الفقراء أبشع استغلال، بل إنَّ النقدَ كان ساخراً ويضمر الكثير من الحنق على الجريمة التي تُقترف بحق

أولئك الناس، الهيمنةُ التي يقصدها الكاتب هي الهيمنة البشعة، والتلاعب غير المشروع والضحك غير المبرر، كما حوى النص على نقد أقوى إلى أولئك الذين يسلمون مقاليد عقولهم إلى أشخاص يفكرون ويخططون نيابةً عنهم، النقدُ كان منصباً على طرفين، إذ البناء الفني للقصة يشي بحقيقة يمقتها الكاتب، وهي التي اشتغلت عليها النصوص في القصص كلها تقريباً، الكاتب يستعين بإرث حضاري ومعرفي ويصوغ على غراره رؤاه وما يتصوره خياله الواسع من أطروحات خيالية لكنها تحكي واقعاً يعيشه الكاتب ويتفاعل معه، يقول في قصة (بعد أن رأى كلّ شيء): (... ورحتُ أخاطب الناس: ألا وأنك كنت تستغل السماء، وتتكلم باسمها فإنك أولُ من سنَّ سنةً سيئةً في التأريخ... أول من جعل من جاءوا بعدك يتحكمون بعقول الناس ويقولون لهم نحن الأقرب إلى الله منكم...) هذه السنة السيئة التي يطلقها النص هي بسبب (التلاعب بالعقول)، يسهل كثيراً خداع الناس بطريقة مغلفة بثوب ديني نتيجة لتأثر الدين في قلوب ومشاعر الناس فإنهم يركضون وراء تلك الدعاوى دون تدبر أو معرفة! الكاتب هنا يسخر ويلوم ويوظف الخزين المعرفي والتجارب الكثيرة التي اختمرت في مخيلته ليقدم النقد اللاذع تلك الهيمنة، ويقول في القصة تواصل (قال الرجل: أنا قرأت التأريخ فوجدت أن في كل عصرٍ مثل هؤلاء الذين

يستغلون الدين لصالحهم وهم ينتصرون.. ولكن خسارتهم مؤلمة) فهؤلاء اللذين يتاجرون بالدين و يعبثون به العبث الكبير فإن نهايتهم ستكون خاسرة، وهذه الخسارة ستكون وبالاً عليهم إذ إن استعمال لفظة (مؤلمة) يدل على أن النهاية لهم ستكون وخيمة مخيبة لآمالهم، الكاتبُ يريد للفكر أن يأخذَ مساحةً واسعة وأن يحكم الناس عقولهم وألا يقعوا فريسة سهلة بين المتاجرين بهم، المقدماتُ الاستهلالية اشتغلت على أكثر من نسق، إذ اجتمع النسق اللغوي والثقافي وكان القاص يستجمع أدواته السردية ويكتب بأنساق متناوبة، كأنه ينزع نزعة التلاعب في السرد، إنه سرد تشويقي وجديد، إنه يكسر البرود الذي يعتري القارئ، النسقُ الثقافي كان يأخذ منحىً كبيراً من بين الأنساق الثلاثة الأخرى، إذ نجد الكاتب يستحضر الكثير من القيم الاجتماعية ويعالجها معالجة اجتماعية مسلطاً الضوء على السبب عبر حوارات الشخصيات التي ترد في كل قصة، إن بثَّ الحياة والخصوبة في الشخصية وجعلها متحركة مؤثرة، متفاعلة منتجة، الثيمة الأبرز لكل القصص هي العقل الذي أخذ مساحة كبيرة من خيال القاص وكأن القاص يدعوا إلى الرجوع إلى العقل في كل الحياة، وألا يقع في مزالقٍ تحرفه عن مساره، الكاتب مشغول بالناس، وبهموم الناس، ويمقت أن يُستغلوا بأيّ نوعٍ من أنواع الاستغلال، كثيرون من يتحدثون بلسان السماء

وينصبون أنفسهم أرباباً على البشر لغاياتٍ في أنفسهم! لعل النص الذي ختم به قصة (نادلة سيدوري): أعلم أنك لن تصدق، ولكن صدق، أن الجميع يستغلّ السماء. هذا النص يضمر أن الاشتغال السردي على قضيةٍ مميزةٍ وثيمةٍ بارزةٍ لهوَ اشتغال مبدع وفنان ماهر متمكن من حذق اللعبة السردية، إنه مصرٌ على أن التزييف قائمٌ، هو ناقد لهذه الحالة اليت وصفها بأبشع الصفات، الغورُ في المجموعة والحفر في مدلولها يحتاج أن يُسفر المقال عن دراسة موسعة وكبيرة، لذا سنحاول أن نسلط الضوء على نصٍ واحدٍ كمثالٍ على ما نود أن نتتبعه في دراستنا لهذه المجموعة القصصية، المثال هو في إحدى القصص المعنونة (أنا وأنت المدينة)، هذه القصة حِيكت حياكة فنية بامتياز وانصب الجهد الابداعي عليها وتعد أنموذجاً للمخيلة الخصبة، كانت هذه عصارة لتفاعل الذات مع نفسها ومحيطها، إذ المحيط كان يموج بتياراتٍ متنوعةٍ تتصارع أمام مرأى ومسمع الشخصية، إذ نرى البناء هنا يعتمد المنولوج أكثر من باقي القصص، حيث وجد القاص بشخصية (آدم) الخليل الذي يفضفض له ما يعتلج في نفسه من تشابكات معقدة ومنصهرة حتى الغليان، واشتغلت أيضاً على الفولكلور، عن طريق استعمال الكلمات ذات الدلالة المحلية (الجمبر/ سنسفيل) يقول النص: (متى تفتح ذراعيك أيها المدى البعيد لأرى الشمس بوضوحٍ وليس من

خلال ثقوبٍ أصابها المطر بالزكام المستديم) لهذا النص إشارة ودلالة، يا ترى كيف يكون المطر حائلاً بين شيئين وهو الذي يدل على النماء والحياة؟ إن المطر هنا قد اتخذ السوداوية في النص، بدلالة كلمتي (أصابها، الزكام، المستديم) هذه الكلمات قد أعطت معنىً آخر أفضى لأن يكون النص نصاً مفتوحاً على تأويلاتٍ متعددة، تصل الحالة بالنص أن يأتي بالمعنى الصريح ليقصد البعيد كما يقول في القصة ذاتها (أطلق حسراتك أيها المنسي في مدنٍ بعيدة) هنا كيف اجتمعت هذه الثنائية (المنسي/ البعيد) إذ كما هو معروف بأن البعيد بعيد لأنه منسيٌ، ولكن القاص متمردٌ على الدلالات، فهو يتلاعب كما يشاء وقتما يشاء، مستعيناً باللغة الرصينة التي يمتلكها، ومستعيناً بالدلالات التي يوظفها توظيفاً صحيحاً وتحمل الدلالة وجهاً مبدعاً، الفكرة مضمرة على المتلقي حتى يتأمل في هذا التلاعب المبرر له، إنها لعبة فنية يمارسها القاص مع المتلقي، كسراً لحالة الجمود والملل التي تعتري القارئ، جعل القاص القصص متناوبة، متمردة، غير نمطية، الاختلافُ يعود إلى نزعة فنية/ لضرورة سردية، هذه ميزة جمالية تضاف إلى المجموعة إذ أنها مواكبة لعصر السرد الذي صار يتطور لحظةً بلحظة، هذا التطور اعتمد على تقنيات حديثة تعطي النص الصفة أو الثوب الجديد المبدع (المبتكر)، المجموعةُ كانت تهتم بفلسفة إنسانية بحتة، وتنزع

نزعة نافرة متمردة على الواقع المتأسلب، الاستفهام أل (لماذا) كان يكاد يكون في كل قصة، إذ النقد للواقع التعيس يحتاج أن يسأل صاحب النص نفسه عن السبب الذي جعل واقعهم أو واقع المجتمع والشخصيات التي يكتب عنها بهذه الصورة التي لم ينفر منها القاص، ويكاد تضيق نفسه من العيش برحابها، لكنّه مجبولٌ على العيش فيها والانتماء الحقيقي لها هو الذي كان يلح عليه، الشخصيات التي اختارها القاص تحتاج لوحدها موضوعاً إذ أنها كانت ترمز إلى أشياءٍ عدة، وهذا التوظيف (الفولكلوري) كان مبتكراً بأحدث تقنيات السرد التي وصل إليها، التأويلية التي اشتغل القاص عليها في سرده هي نقد الواقع الموحش والموغل في التيه والتشظي، يريد النص أن يفتح نفسه على آفاقٍ جديدة تنشغل بالفرد كإنسان، الإنسان الذي ينبغي ألا يُستغل بدناءة لتسخيره كالحيوان، هذه النصوص كانت تشتغل على دعامتين (علم النفس/ علم الاجتماع) الإنسان وتفاعله مع ذاته، وتفاعل الذات مع المحيط العام وما ينتج عن هذا التفاعل من مشاكلٍ كبيرة.

السقشخي/ علي لفته سعيد

(٥)

قراءة في رواية السقشخي، للروائي علي لفته سعيد

لعل العنوان الغريب، هو أوّل ما يثير التساؤل عند القارئ، ولا نفك شفرة العنوان إلاّ عندما نمضي في قراءة الرواية حتى نصل إلى الصفحة ١٢٣، نرى إن الروائي أفصح عن عنوان الرواية الغريب المعروف، وذلك عندما أخذ المعلم بسؤال الطلبة عن الأماكن حتى إذا وصل سوق الشيوخ، فأجاب بطل الرواية إن الذي ينتمي إلى هذه المدينة يدعى السقشخي والتي هي اختصار دمج الكلمتين معاً، الرواية تتكلم عن ذلك البطل الذي يدعى ماجد معلم التربية الفنية من مدينة الضوء كما اسماها في مفتتح الرواية سوق الشيوخ، ماجد رأى إرهاصات وتقلبات في الحياة سواء على صعيد المجتمع أو الأنظمة السياسية وحتى المؤسسة الدينية، ماجد رأى الصراع وعايشه منذ يفاعته الأولى في مدينته سوق الشيوخ، ولعل حزب البعث وأزلام نظام صدام حسين قد فعلت فعلها به من تعذيبٍ، كان راتبه لا يكفيه فقرر أن يعمل

في كشك بسيط على عمود من أعمدة احدى العمارات، ولكنّه حتى في رزقه يجد ملاحقة من أزلام النظام، يهرب إلى لبنان بعد مروره بالأردن التي كان يعيش بها قلقاً وملاحقاً أيضاً، في لبنان يتعرف على صديقته التي تعرف عليها بمصادفة جمعتهما وظرف لملم شملهما، زينب الفتاة اللبنانية الحاملة للشهادة الأمريكية، تكون حبيبةً لهذا الرجل الغريب الملاحق، يصل مع زينب إلى أمريكا ويدخلها بوقت وتاريخ مشؤوم، وهو يرى كيف ضرب برج التجارة العالمي وكيف كانت الطائرة تدخل في بعض جدرانه فتخترقها، يقوم بتصوير هذا المشهد الرهيب المدوي، تلاحقه الشرطة الأمريكية وتقوم بالتحقيق معه، هو يتذكر ويقارن بين المحقق البعثي الذي يريد أن ينتزع الاعترافات منه عنوةً، حياة البطل ماجد عبارة عن تقلبات وأحداث متغيرة لكنها تتشابه في بعض الأحيان، الغربة القاحلة التي كان يعيشها والألم الممض الذي كان يلازمه أينما حط رحاله، كانت حبيبته زينب خير صديق وأفضل من وفى له، سنوات الغربة التي عاشها والعمل المشترك مع زينب لم يُنسهِ سوق الشيوخ، كان العراق حاضراً معه بكل جوارحه وسكناته، كأنه حمل أوجاع العراق معه ليبقى يساير الوطن حتى بلحظات غربته، كان الروائي يتلاعب بالزمن وكأنه مطية بين يديه، يحتاج القارئ إلى ترٍو في متابعة سير الأحداث ويحتاج أن يقف عند

منعطفاتها الحادة، سواء عندما كان يتقلب بين يدي الجلادين في سجون حزب البعث الذين ساموه اقسى العذاب وامضه، زمان الأحداث كان يتأرجح عند الروائي فتارةً نراه يتكلم عن سوق الشيوخ ولكن بعد صفحة ينتقل بنا إلى أمريكا ونمضي معه حيثما أطلق العنان لقلمه أن يمضي بنا وبه، البناء الهندسي والفني لم يكن تقليدياً في سرد الحدث بل أن مسحة التجديد ومواكبة العصر الحالي واضحة عنده، لغة الرواية هي لغة شعرية موسيقية بامتياز، فهي تنتمي إلى تلك الأعمال التي ستبقى رائعة ما بقي للأدب بقاء، لا تبصر جملة إلا وتخالها كأنها بيتٌ من قصيدةٍ عصماء لشاعرٍ فحل من شعراء الضاد، هنا نجد التاريخ حاضراً ونجد طبيعة الأنظمة التي ظهرت في العراق ماثلة، نرى المنعرجات التي مرت على الشعب العراقي، وجعلته ينحى في تفكيره منحىً آخر، الرواية عالجت موضوعات متنوعة مثل الفن والجمال والدين، السياسة، الاقتصاد والعلوم، الرواية هي رسالة أوصلها الكاتب إلى القراء ليجعل منها قوة وطاقة وينهضوا بعقولهم معتمدين على الأفكار التي تقفز بهم إلى بر الأمان من عيشٍ حرٍ كريمٍ، وصفه للأماكن كان غاية بالروعة وهي دلالة على مشاهدته لها عن قرب وعن كثب ليعطي وصفاً قريباً، تحولات الزمان والمكان كان بعلم ومعرفة وفق خطة رسمها الكاتب وأحكم رسمها، وربما الميزة الأكثر أثارة هي

الأحداث التي رآها وشاهدها الكاتب، فهذه الأماكن التي تقلب بها ماجد هي محطات للصراع الذي عاناهُ العراقي المثقف إبان حكومة نظام صدام حسين الذي ذاق العراقيون منه الويلات والآهات، الجرح العراقي كان يرافق مسير الرواية منذ بداياتها والعراقي تحت قبضة صدام حتى احتلال أمريكا للعراق وسقوط نظام البعث، الرواية هي سجل لتاريخ ومعاناة الألم العراقي بأغلب مراحله حتى في ظل الخدعة التي ادعتها أمريكا بأنّها ناشرة لواء الحرية والديمقراطية، الرواية لم تترك جانب الأمل الذي يلوحُ قليلاً ويظهر برجوع ماجد إلى العراق ويصل إلى مطار بغداد، يطلب منه سائق التكسي مئة دولار ليوصله، رأى ماجد مشاهد بغداد وكادت نفسه تزهق لولا بقية امل في قادمٍ ربما سيكون خيراً على العراقيين، التجديد الذي غلب على ثيمة الرواية كلها واضحٌ جلي، فمن أراد أن يبصر الجرح العراقي عن قرب ليمضي في قراءة هذا الوجع القاسي في قلب ومشاعر ماجد، المأساة العظمى للإنسانية في مسيرتها التي قطعتها وهي تتأرجح بين أعتاب أزلام السلطة والأنظمة المستبدة كانت شاخصة في هذه الرواية، لتسجلها الرواية لئلاّ يشطبها عصابات السلطات التي حكمت بقوة السيف والمال.

وشم ناصع البياض/ علي لفته سعيد

(٦)
قراءة في رواية وشم ناصع البياض
للروائي علي لفته سعيد

هي احدى روايات الروائي علي لفته سعيد، الرواية هي سرد لحقبة زمنية من تاريخ العراق الحديث، أسلوبها فلسفي ذو نكهة أدبية محضة، عنصر التشويق يصادفك أنّى مضيت في صفحاتها، الراوي يتمتع بقسط كبير من الذكاء، الذي جعله يتمكن من لغته الموسيقية، ويصادف القارئ بالمتغيرات التي تطرأ على مسيرة الأحداث، ثيمتها الأبرز هي المعاناة التي عاناها الشعب العراقي إبّان حكومة نظام صدام حسين، الذي جعلت الشعب يقع فريسة لمهاتراته وغروره الذي جعلهُ يودُ أن يصارع القوى العظمى، يذكر السارد في الرواية كيفَ تمَّ قصف البنى التحتية المدنية، ولم يقصف هدف عسكري، معنى ذلك إن القوى أرادت أن تضربَ الشعب وتعاقبه، وبالفعل فعلت، التساؤلات الكثيرة التي طرحها الكاتب وجعل أسلوب الحوار بين الأشخاص يعطي

زخماً لتطور رؤية القارئ، وجعلت القارئ يطلب المزيد من فك الرموز والمخفي الذي يعلمه الروائي، مما جعلت الروائي أمام أمرين، إما أن يزيد من حجم الأحداث ويذكر تفاصيل أخرى تعطي معرفة وتروي ظمأ القارئ، وإما أن تبقى رواية عطشى وناقصة لمزيد من الحوار والأحداث، اختار الكاتب أن يقف بينهما، يتأرجح هنا وهناك، ذكر الألم الذي تعرض له الشعب العراقي أثناء وخلال وبعد الحرب العراقية الإيرانية، ثم يمضي السرد ليقطع شوطاً في سرد المهاترة الكبرى التي إنزلق النظام العراقي آنذاك بها، وهي دخوله الكويت عسكرياً، كل هذه الإحداث مضت مشوقة سلسلة واستساغها اللسان ومضى إلى هضمها واستيعابها، الأسلوب السردي كان رشيقاً أنيقاً حوى من البلاغة آيات وآيات، ومن القراءة الصحفية وأسلوب الحوار الصحفي الذي يفك الشفرات المغلقة في داخل الحدث والتي لا يعلمها أحد إلاّ السارد، نحن أمام تحفة فنية رائعة بذلَ الكاتبُ المزيدَ من التشويق والإثارة حتى يجعلها تحمل طابع الفن دون أن يشعر القارئ بسأم أو ملل يعتريه أثناء قراءته، هنالك ميزة حوتها الرواية وهي الرمزية التي امتزجت بالواقعية، فنراها تتكلم عن مرحلة زمانية معينة وتسرد الأحوال السياسية والاجتماعية فيها، ولكنها لا تخلو من أمور مخفية وراء السطور، يكتشفها القارئ اللبيب وربما تضيع

عليه أيضاَ، فهذه الرواية يجب أن تقرأها الشعوب المضطهدة كالعراق مثلا، لتعرف مدى حجم المؤامرة التي تتعرض لها المجتمعات المنكوبة، فهي رسالة أدبية تنتمي إلى ذروة الأدب الخصب والإنساني.

ستاريكس/ علي لفته سعيد

(٧)
الراوي الغائب والسردية المباشرة في رواية ستاريكس، للروائي علي لفته سعيد

يشتغلُ الروائيُّ علي لفته سعيد على خطابٍ مضمر وسردية مباشرة، فهو يسرد فكرة وليس حكاية لأجل الحكاية، وهذا واضحٌ في أغلب أعمالهِ السردية، فهو معنيٌّ بالآخر، ولذا نرى بكلِّ وضوحٍ، أنه ينطلقُ وفق تقنية سردية، مُعد لها مسبقاً، فهو يتخفى ويتقنع وراء شخوصه، ماداً سرديته بأدلجةٍ معينةٍ، فهو قد استحضر العديد من الشخصيات، وبثَ الحركة فيها، وأسبغ عليها صفة الحيوية، فكانت هذه الشخصيات، تتحرك وفق تقنية سردية.

ولعلنا سنأخذ بتعريف جيرالد فورستر في تعريفه للراوي الغائب، ونطبق التعريف على هذه الرواية، إذ يقول جيرالد: راوٍ خفي تماماً، لا شخصي أو موضوعي يقدم المواقف والأحداث، بأقل وساطة ممكنة، ويتسم السرد السلوكي بهذا النوع من الرواة. (قاموس السرديات، جيرالد فورستر)، جرياً

وراء هذا التعريف وتطبيقه كمثالٌ على ما نذهب إليه، سنجد أن هناك شخصية تقف بعيداً عن السردية، لكنها تراقبها أوّل بأوّل، وتتدخل بأوقاتٍ غير معلومة، ومهارة الراوي تكمن في الخفاء أو القناع الذي يتقنع به، فشخصية الشاب العشريني والمرأة الثلاثينية، لم تكونا محض صدفة، كوّنها السرد وصنعتها الأحداث، إنها تعني فيما تعنيه، أن مُوّجهاً، يقفُ بعيداً، ويعطي الإشارات والتوجيهات التي هي عبارة عن أدلجة المؤلف الراوي.

الاستهلال كان وصفياً، ومدخلاً مباشراً، نحو تأسيس بنية سردية عبر حكاية فكرة، تعنى بالسياسة والدين ونقدهما من حيث، أنهما سبب كثير من المشاكل التي تعاني منها البشرية، تبدأ الرواية في مكانٍ متحرك، وهذا إشارة إلى حركية السرد التي ستأتي لاحقاً، فالسيارة التي لم يبق إلا شخص واحد ويكتمل العدد، يبدأ التأسيس لبنية الرواية من الزمن الوصفي الذي اشتغل عليه الروائي، إذ أطنبَ المؤلف في وصف حركة السيارة، وطريقها الذي تقطعه عبر مدينتين بعيدتين نوعاً ما، إذ يصفُ الفضاء بين المدينتين وصفاً بليغاً، في صفحة ١٧: (وصار العراء يحيط بالكون...)

الحربُ هي الثيمة التي كانت المحور الأبرز في كل سرديات علي لفته سعيد، فقد وظفها ثيمةً في عددٍ من أعماله أو أغلبها وربما يصح القول، أن تكون كل أعماله تعنى

بالحرب وما تخلّفه وراءها من محن ومشاكل، فالسائق الذي وضع صورة ابنه الشهيد، ووصف مشهد الركاب في صفحة ٦ (فتراخت الرؤوس على المساند الخلفية...)، ينطق الاشتغال السردي المؤدلج للراوي الغائب من لحظة التأسيس الأول لبناء هيكل الرواية، فهذا الوصف، أعرب عن الراوي غير المباشر، الذي يتدخل متى شاء وفي أيِّ وقت يشاء.

ثمةَ ملحوظة، يمكن تسجيلها، كثيراً ما يحاول الراوي، أن يباشر السردية بأدلجته ورؤاه، فهو منشغلٌ بالواقع السياسي، ويتخذ من ردود أفعال الشخصيات، وسيلة ليخرج ما يعتريه من غضب مبطن، كقول السائق في صفحة ٧٣ (هو أريد أبول على الواقع العراقي..)، هذه الكلمة هي مباشرة وواضحة على نفور وغضب الراوي بصورةٍ مباشرة.

إنّ ميزةَ سردية هذه الرواية، أنها تعتمد على قوة الحدث تناسبياً، فتراها هادئة حينما يهدأ الحدث وترى السردية مضطربة حينما تتصاعد وتيرة الحدث، هذا التناسب هو مهارة فنية، إذ العملية هي رصدٌ ترقبيٌ، الحكايةُ هي الألم العراقيّ، إن أثر الحياة العراقية واضحةٌ في كل سرديات علي لفته، فهو قد انصهر بالواقع المعاش، فخرجت سردياته من رحم ألمٍ وواقعٍ مر، هذا الواقع ترك انطباعاً في نفسيّة الكاتب، إذ نلمس وبكلِّ وضوحٍ سردية مباشرة، وبخطابٍ

يحاكي الآخر دون تلاعبٍ في الرسائل الموّجهة من الأوّل المُنتج إلى الآخر المستقبل.

إنّ طريقة سرد الحكاية مميزة ومتطورة أسلوبياً، فالفكرة هي حكاية فكرة أو بالتعبير الأوضح، (سرد فكرة)، إذ الأهمية تكمن في البلوغ القصدي في إيصال الفكرة عبر تقنية السرد وهذا يعني أنّ هناك قصدية معرفية من وراء قص الحكاية، السيارة الستاريكس هي الفضاء المتحرك الذي ينقل من حتى إلى، وفي هذا الانتقال يكون السرد في أعلى درجات توتره، وأعلى درجات حِبكته! فمثلاً نرى في طريق الناصرية ـ كربلاء، ثمةَ حوادث كثيرة تحصل، وثمةَ مواقف تحدث، وثمة استرجاع كثير إلى الماضي، هذا الاسترجاع في هذه الرواية، كان استرجاعاً لغرض التوقف السردي عند المتلقي، إذ كان عبارة عن محاولة لالتقاط الأنفاس أو محطة للاستجمام من تعب السرد، الحوادثُ التي تسردها الرواية، ليست غريبةً وليست خيالية لدرجة بعيدة إلا أنها تضمر أفكاراً، وهذه الأفكار هي الرسالة التي يبثها المؤلف إلى المتلقي.

السردية الواضحة أو المباشرة في مجمل أحداث هذه الرواية، كانت تُشكل فنيّة عالية، إذ السرد بهذه الطريقة كان الأكثر توفيقاً، لأن البناء أو الصياغة تمت وفق منظور يتفق وهذه المباشرة، أما الراوي فكان حاضراً في كل شخصيةٍ أو

يكاد! إذ أدلجة النص وفق هوى وميل ونزعة المؤلف كان واضحاً، فهو يؤدلج ولكنه لا يأخذ دور الشخصية، كأنه يعطي الفكرة فقط، وهذا أيضاً حتى لا يُتهم الروائي، بأنّه دكتاتورٌ متسلّطٌ على شخوصه، ومقيّد لحركتهم وحريتهم.

مزامير المدينة/ علي لفته سعيد

(٨)
الخيال الخصب والسرد المتقن في رواية مزامير المدينة، للروائي علي لفته سعيد

من الروايات التي أجهدتني قراءتها، ولم أستطع أن أمسك بتلابيب السرد لشدةِ حذق القاص في قصته، بل إنه أعيى قرآءهُ في هذا السرد المتقن، الجنوبية التي يكتب بها الكاتب قد ألهمته هذا السحر المفتن بلا رحمة، لأن الجنوب العراقي بطبيعته الساحرة بلا رحمة هي مصدرُ إلهام لدى كثير من الكتاب والأدباء والعلماء حتى، هذه الروح الجنوبية التي كتب بها بشخصياته المحورية كانت سمة بارزة واضحة المعالم، الكاتبُ واضحٌ جداً عليه الكم المعرفي والسردي في هذه الرواية، والتي أعِدُها من الروايات التي تصنف ضمن قائمة الروايات الصعبة لإتقانها وعملية بناءها الهندسي القصصي، لا يمكن للقارئ العادي أن يستشعر بجماليتها الأدبية ما لم يعيد قراءتها مرتين أو ثلاث بأقل تقدير، وأما القارئ النخبوي فيحتاج إلى القراءة الواعية المتأملة ليفكك

النص بهدوء ويستخرج القيم الجمالية لمثل هذا النوع من السرد، مرةً أخرى يتناول الكاتب علي لفته سعيد قضية العراق ولكن هذه المرة بأسلوب قوي جداً، كأن فلسفة كلامه تعطي أبعاداً أخرى يجهلها القارئ العادي وربما تضيع أو تغيب عن ذائقة ووعي القارئ النخبوي، العراق فيما بعد ٢٠٠٣ شكلَّ تحوّلاً كبيراً في ذاته، ربما كان هنالك تغييراً جذرياً في كثيرٍ من عادات وأعراف عراقية قديمة، وكان هنالك انسلاخ كبير حصل لدى البعض من الناس، هذه التحولات الطفيفة والجذرية كانت محور وعي الكاتب، فهو يكتب عن الانقلاب القيمي في الأمور المجتمعية وقضاياه، الكاتب هنا يقف كالمرآة يرى الحياة ويرى نظرة وتكيف الناس لهذا التحول الكبير، كأن تغير النظام السياسي قد أدى إلى تحول في عقلية وتفكير المجتمع، الشخصيات التي اختارها الكاتب كانت كل شخصية تمثل مزاجاً من الأمزجة المتباينة، فمثلا شخصية علي الدفان، محسن، جمعة ،مجتبى، هذه الشخصيات مارست دورها السردي بكل إتقان، ربما رتبَّ الكاتبُ شخصياته ورسمها قبل صناعة الحدث في مخيلته، ومن ثمَ عمدَ إلى صناعة الحدث ليشكل بناء القصة المتقن، هذه القصة بزمانها ومكانها تثمل بوضوح جلي التغير الذي طرأ على المجتمع العراقي والذي أتى دون تهيأ أو إعداد له، فحصل الانقلاب القيمي بقسوة متناهية وقوة مفرطة

في الانعطاف الكبير، لأن التغير أتى من الخارج بفرض نظام جديد وهذا النظام كيَّف الناس بحسب توجهاته، وكما يقال أن الناس على دين ملوكهم وعاداتهم وطبيعة تفكيرهم، التفكير الذي كان يشغل فكر الشخصية المحورية هو الخروج من دوامة هذا القلق والضياع والتشرد من أزمة قيم، نتيجة لدخول قيم طارئة جديدة على المجتمع العراقي، كان الجنوب العراقي يمثل الأصالة القيمية ولكن بدأت بعض هذه القيم القديمة تعيق وتؤثر على الناس في حياتهم الحديثة، القديمُ من العادات ما زال مترسخاً بعقلية الابناء لأنهم حتى في هذا التطور الجديد لكنهم مازالوا داخل هذا الصندوق الفولكلوري الذي درجوا عليه منذ نعومة أظفارهم، الكاتب العليم كان على معرفةٍ كبيرة بخصائص المجتمع الذي يكتب عنه فلذا ترى شخصياته متماسكة جداً، خياله كان متبحراً بالغوصِ في عوالم بعيدة، الكاتب أطلق العنان لشخصياته أن تعبر عن ذاتها بنفسها ولم يجعلها أسيرة لرغبته، وهي سمة أضافها الكاتب لعناصر الجمال في قصته، أن تكتبَ بحرفية عالية فهذا يتوفر منك أن تكون على معرفة واعية للمتغيرات والتحولات التي تطرأ والتي تشكل أهمية في عملية رسم الحدث السردي، لم أكتب مقتطفاً عن القصة لأترك القارئ يبحر في فضاءها الرحب ولكي لا أحرمه من متعة الذوق والفن، لعلّ أكثر ما أثارني هو الصعوبة في مسك حبل

التسلسل السردي، العناوين التي وضعها كانت غاية في الهندسة المحكمة، كأنه يريد أن يجعل من نفسه من الكتاب الذين يجب أن تعاد قراءة ما يكتبون، الميزة الأخرى هي سعةِ الخيال الخصب الذي رسم هذه الرواية، لا بد أنه كان قد سافر في إلى متاهات بعيدة الغور في عالم الخيال ليأتي لنا بعرش الكلمات فينثره ليستخرج الجوهر منها ويرصفها رصفاً متقناً بين يدي المتلقي، هذا الخيال واضح جداً أنه خيالٌ مبدعٌ، وإلا فقصة بمثل هذا الموضوع وبهذه المعالجة المُحبكة تحتاج إلى عمق وتعمق كبيرين، الرواية عالمٌ رحبٌ في أحداثه وطبيعة السرد المتشابك والعميق، أما اللغة فلا شك ولا ريب أنها لغة كاتب متمكن جداً من أدواته البلاغية واستعاراته التي يتلاعب حسبما يمليه عليه المعنى في جملة يختارها كلماتها الأكثر جمالية وأثر، فهو يكتبُ بلغةِ الأدباء الذين يولون أهمية بالغة في لغتهم لأنهم أرباب اللغة التي هي طيع أيديهم، يعبثون ويغيرون ويبدلون ويستعيرون من الجمل متى شاءوا بأيّ صورةٍ يشاءون، روايةٌ تترك قراءتها أعمق الأثر في نغس المتلقي وتجعله يتساءل عما غاب عن وعيه ومعرفته والتي هي كثيرة، الكاتب الذي يثير المتلقي ويجعله في حيرة من أمره ليفك الألغاز التي تركها الكاتب في مؤلفه هي عملية إبداعية لا يتقنها إلا أولئك الذين خبروا الكتابة ومارسوها بمهنية وتقنية راقية خصبة.

الصورة الثالثة/ علي لفته سعيد

(٩)
عندما تبدعُ المخيلة، قراءةٌ في رواية الصورة الثالثة، للروائي علي لفته سعيد

إنَّ الروايةَ نسيجٌ متماسكٌ من عدةِ أنماط، تحتوي على أكثرِ من جانب من جوانب المعرفة، الروائي يكتبُ بطريقةٍ تجعله أقرب إلى ذوق القارئ بمختلف إتجاهاته، خيال القاص ألهمه السرد الحالم وعقله جعله يكتبُ بصورةٍ أدبيةٍ أقرب إلى أن تكون صورة أكاديمية، أن تدع الخيال يمضي لوحده فإنَّك تساهم بجعل الأدب يمشي على قدمٍ واحدة، أما أن تُشفعه بتقنيات ومهارات وثقافات مختلفة فإن العمل الأدبي سيكون باقةً أو فاكهةً تضم أصنافاً شتّى من الفاكهة ليأخذ منها المتلقي ما يشتهي وما يرغب، العجائبية التي يكتبُ بها علي لفته سعيد كأنه يريد أن يضعَ لنفسه مدرسةً سرديةً معروفة بتفكيرها وطريقةِ سردها، الصوت المهيمن كان صوت محسن وسلوى اللذان يعدان محور القصة، هذه القصة التي سردتها مخيلة القاص هي غريبة وتحتاج من

القارئ أن يتساءل كثيراً حولها، محسن وهو البطل يرتبطُ بعلاقةٍ مع سلوى المرأة المتزوجة، كانت نفسية هذه المرأة محبطة، تمثل حالة المرأة التي تحتاج إلى شخصٍ يهتم بها، لما لم تجد هذا الاهتمام من زوجها مضت تعيش الوهم مع محسن الذي كان بدوره يصغي لها ويسمع منها بعد أن يقضيَ وطره منها ويشبع نهمه المتعطش، شخصية سلوى شخصية جدلية وهذا ما يؤكده محسن، عندما أراد صديقه أن يضاجعها كما يفعل محسن إلا إنها رفضته وطردته بكل شدة، هذا الموقف جعل من محسن يعيد النظر لها، فهو أوّل شخص يُسمح له أن يقترب منها كل هذا القرب ليصل حتى المضاجعة، الخيالُ السردي كان يمدُ القاص بالسرد الذي جعله أنيقاً بهذه الهيئة، وأنت تقرأ الرواية عليك أن تستعيد وعيك وتلم شتات أفكارك وتأخذ نفساً عميقاً، لغتهُ مكنته من أن يسبغ الروح الفنية في النص، الكتابةُ إنعكاسٌ وخلق، تعكس نفسية الكاتب وتخلق من كلماته خلقاً جديدا، فلو كان الكاتب مستهلكاً ستخرج نصوصه مستهلكة ومن كانت نفسه ذات عذوبة أو ملوحة سيخرج النص مملوحاً أو عذباً، في الرواية نسق رائع وهو بالتتابع القصصي للأحداث صعوداً وهبوطاً، يكتبُ عن الحاضر ويستدعي الماضي ليفهم المستقبل، ذاتَ حدثٍ في نهاية القصة يدور حوار مع محسن وسلوى، يقول لها محسن: زوجك لا يستحق كل هذا، إما أن

تطلبي الطلاق أو تبقي معه كما أنتِ، ترد عليه هي بجوابٍ ذكي: هل تتزوجني أنت؟ رمت الكرة في ملعبه، هذا الجواب الذي يدلُ على شخصيةٍ ذكية، فهي لم تكن امرأة فراش وإفراغ شهوة، هي تعاني من شيء وهذا الشيء يجعلها تعيش وهم الفراغ وتحاول أن تملأ هذا الفراغ مع محسن، القاص تركَ بصمات تدلُ على أن شخصياته منتقاة بهندسيةٍ سردية متينة، وأن القاص على ثقافةٍ عالية مكنته كثيراً في تقنيات السرد، واضحٌ أن الحرب وما تخلفه من آثار قد ترك في نفسية البطل كثيراً، إلا إنه كان مثقفاً، الجملُ عالمٌ من البوحِ والخيال، كأنك تقطع بيتاً من الشعر لتستطيع أن تمضي في القراءة، علاقةٌ يسودها الضباب ما بين سلوى وزوجها ومحسن، سلوى لم تكن عاهرة لمستوى مبتذل، كانت شخصيتها مصابة بمرضٍ نفسي وتحتاج إلى معالجٍ نفسي ليحلل شخصيتها ويفك اللغز بين سلوكها وقولها، مارسَ القاصُ لُعبةَ السرد بمهارةٍ عالية، إذ جعل من تركيب الجملة يميلُ إلى فنية إحترافية، فأنت محتاجٌ إلى تأنٍ كبير وأنت تستجمع خيوط السرد، الحياةُ هي أكبرُ وأفضل كتاب، إنها كتابٌ متجدد وحيوي، وقد أمدت التجربة الحياتية القاص في أن يكتبَ ويدبج الحروف كأنه أبصر وشاهد كل شيء، الكتابةُ المختلفةُ هي مهارةٌ ندرَ من يتقنها، المخيلةُ كانت خصبة عند القاص وهذه المخيلة مطعمةٌ ومحاطةٌ بثقافة

نوعية فأضحت الروايةُ كأنها قطعةٌ فنيةٌ، هذه اللوحة لا بدّ أن تجد ذائقة تنظر بعين فنانٍ له رؤية في القيم الجمالية، الشخصية الرئيسية كانت متحررة من قيود القاص كثيراً، هي متمردة، متحررة ربما أجهدت السارد برسمِ ملامحها وتطور الحوادث التي تقع عليها، إن الصور الفنية كانت كثيرة، فقد رسم الكاتبُ الصور وأتقن الميك آب بمهارةٍ مميزة، شخصية سلوى شخصية تثير الجدل حول علاقتها الثنائية بين زوجها ومحسن، تحليل هذه العلاقة يستدعي أن نلجأ إلى علماء النفس ونستعين بمصطلحات علم النفس وتحليله ورؤيته لنستطيع أن نفهم شخصية سلوى من الداخل، ربما ينظر القارئ العادي إلى شخصية سلوى فتشمأز منها نفسه ويرميها بأبشع الشتائم وأقذرها، لكنّ خبراء النفس يعرفون أن يفككوا هذه الشخصية ويغوصون في أعماقها ليفسروا ما تعانيه سلوى من هذه العلاقة، تلاعب القاص بحبل السرد وتطوره، فهو لم يكن كلاسيكيا بعملية الروي، إنَّه يتنقلُ ذات اليمين وذات اليسار وذات الشمال وذات الجنوب، كلّ هذه التنقلات جعلت من طريقته في السرد محببة وحيوية، السرد كان حيوياً، تحتاجُ الفقرات إلى تقطيعٍ متأنٍ لتستشعر القيمة الفنية وأنت تقرأ، الخوض في اللامألوف لهي مهمة تحتاج إلى احترافية بديعة حتى لا يفلت حبل السرد منك، القاص كان ماهراً بما يسردهُ، عارفاً بطريقة الرويّ التي مضى عليها

منذ أولى الصفحات، المبدعُ ناقدٌ وهذا واضحٌ ملموس في الرواية، هو ينتقي ويقلب ويعدل ويغير ويحذف، كأنّه لا يريد أن يسرد إلا الجميل العذب، صور السرد كانت شاعريتها مليئة بشتى الصور الإبداعية والبلاغية، وفضاء الرواية واسعاً مما مكن القارئ أن يُشارك بعملية التخيل القصصي ويعيش عالم الخيال، الأديب الحذق هو من يجعل من قارئه يُكثر الأسئلة ويفكر بالأجوبة، هذه الطريقة تجعل من العمل الأدبي غضاً طرياً لا يفقد بريقه ولا يفقد روحهُ الشفيفة.

في ذلك الكهف المنزوي/ عمار الثويني

(١٠)
قراءة في رواية في ذلك الكهف المنزوي للروائي عمار الثويني

الثيمةُ البارزة هي الألم الإنساني الذي عانى منه الشعب العراقي في حقبةٍ زمنيةٍ توصف بالسوداء أو الكارثية، أو الظلم الذي تعرضت له شريحة واسعة من العراقيين تحت سلطة حكمتهم بالحديد والنار، الروايةُ تاريخيةُ الثيمة، إلا أنّها تجاوزت التاريخ لتاريخٍ آخر، فكانت قراءة ماضية حاضرة ومستقبلية، لمصير إنسان عانى وما زال يعاني من ظلم فُرِضَ عليه فرضاً، الفردُ العراقيّ أو الذين يسكنون الوسط والجنوب العراقيَ قد تعرضَ لضروب كثيرة من الظلم التهميش والتجهيل الممنهج، حتى أصبح هذا الإنسان عبارة عن دُمى تعبث بها السلطات ولا تريد منهم إلا أن يكونوا وقوداً لصراعاتها مع دول الجوار، فالقصةُ هي تحكي مأساة شريحة كبيرة، الأرض والإنسان كانا عرضة لهذا الظلم الكبير، الراوي العليم للأحداث كان يعرفُ كلَّ شاردة وواردة

في المتن الحكائي، الاستحواذ على النص من قبل الراوي العليم واضحٌ، الشخصيات في صراعها مع الحدث الذي يأخذ بالتفاعل رويداً رويداً كانت تتسم بالحيوية، ذكاء الروائي جعله ينمي ويطور شخصياته تبعاً لتطور السرد صعوداً نحو البناء الهرمي في الرواية، تغيب الشخصية وقد تتلاشى حينما يسرد الكاتب عن الوصف، لكن حينما يكون الحدث يكون صوت الشخصية واضحاً بجلاءٍ، ومهيمناً أكثر فأكثر، النسق الذي أخذه الكاتب في طريقة سرده أو هندسة سردة كان ينحو منحىً تصاعدياً، ربما لأن الحادثة تاريخية والقصة تحمل جنبة تاريخ سياسي واجتماعي، أخذ الكاتب يمهد وثمَ يترك الشخصية تنمو بالتزامن مع تطور حبل السرد من المقدمة الاستهلالية أو البوابة الأولى للرواية حتى العرض فالحبكة وصولاً إلى العقدة أو الذروة فالخاتمة، صوت الرويّ كان عند الكاتب، وقد يتساءل البعض كيف هيمن الكاتب على الشخصية؟ وتأتي الإجابة لأن موضوعة الرواية موضوع تاريخي، فهو هنا مؤرخٌ أو مؤرشفٌ للتاريخ بثوب سردي، ولا يعاب هذا على الكاتب اختياره لهكذا مطب، الشخصيات كانت تتحرك ليس بإيعازٍ من الكاتب بل كانت تتطور نتيجة للظروف الواقعية التي عاشتها وتفاعلت معها، الكاتبُ قدم مقدماتٍ تمهيدية حتى دخل إلى العمق، مضى يفتح أبواب السرد باباً بعد آخر حتى يصل إلى مركز

الحدث ليقف عنده فيطيل الحديث، البناء الهندسي للرواية كان يجنح إلى الخيال، وهذه حسنة فعلها الكاتب، فالسارد لم ينسَ معنى الحرفية التي عُنيَ الأدب بها، فالأدب هو خيال أو كما يعبر عنه في اللغة الإنجليزية (faction)، السردُ مال كثيراً إلى الخيال لكي يحافظ على الثوب والفنية التي يسرد بها، القاص كان في لا وعيه مؤيداً للثورة، لأنه عاصر ألم المخاض العسير الذي عانت منه الناس من جراء تسلط الدكتاتور الذي سامهم الخسف والهوان، القاص أعطى رمزية للمكان، فهو قد ذكر كثيراً من المحافظات، لكنه أخفى المدينة التي هي المكان الروائي الذي أقامت فيه أغلب الحوادث، بل الشخصيات الرئيسية منها. إن القاص يملك قسطاً كبيراً من الذكاء فكتب برمزية موحية إلى المكان ليجعل القارئ منشغلاً بهذه الرمزية، ومتمسكاً بخيط السرد حتى يحاول أن يفك الطلسم الذي حاكه القاص في ذهن القارئ، فالسارد كان بارعاً في التلاعب في السرد هبوطاً وارتفاعاً، قوةً وضعفاً، الشخصياتُ التي أنيطت لها الأدوار لم تكن مستوحاة من المجهول أو الخيال بل هي شخصيات لها أثرٌ يدلُ عليها ويرشد إليها، السردُ لم يعطِ مبررات كثيرة لدور الزعيم الديني وأثره في الانتفاضة، وقد كانت الرمزية تكاد أن تكون غائبة تماماً، القضيةُ تاريخية والحدث تاريخي إلا أن القاص مالَ إلى أن يكون سارداً أدبياً وليس مؤرخاً تاريخياً

بحتـاً، القضـيةُ إذن فـي إن الأدب أبـاح للسـارد مـا لا يبيحـه للمؤرخ، السرد لم يكن تقريرياً بحتاً على الرغم من أنّه مالَ بعـض فـي الأحيـان إلـى التقريريـة، ولعلهـا التقريريـة التـي تستدعيها الضرورة السردية، القاص لـم يعطِ للجانب الأخر نصيبه، أي إنّه كان متعاطفاً مع الثوار لإنسانيتهم لكنه لـم يعطِ السـلطة الصـوت فـي السـرد، أظهـرت الروايـة الأخطـاء التـي وقعت في الانتفاضة لكنها أخطاء مُبرر لها سلفاً، بحكمِ أن الفوضى إذ عمت في مكانٍ ما فإنها ستكون سبباً ونتيجةً في آنٍ واحد، الجميلُ في الرواية أنها تصلح لتكون فيلماً بثلاث سـاعات متواصـلة دون انقطـاع، لأن القـاص ألـم وكـاد أن يلـم بالثيمـة التاريخيـة كلهـا، إن السـرد ذكـر لنـا تفاصـيل مـا بعـد الانتفاضـة وكيـف تحـول الغالبيـة مـن الثـوار والمـواطنين فـي مخيمـات اللجـوء ليتحولـوا بعـدها إلـى لاجئـين سياسـيين أو هكـــذا أســـمتهم الأمـــم المتحـــدة، الخطـــاب الروائـــي (DISCOURSE) كان مفعماً بالنصوص التي تمثل النزعة الثورية المبطنة بين ثنايا النص، العملية التفاعلية التي أمتزج وتفاعـل معهـا السـرد كـان يحـوي تـأويلات جمـة، تثيـر شـهية القـارئ وفضـوله ليتسـاءل أسـئلة ذات بعـد وعمـق واضـحين، الروايـةُ أعطـت وثيقـة تاريخيـة لتضـاف إلـى المكتبـة التاريخيـة والأدبية، اللافت للنظر أن السارد لـم يدخلنا في إتون الظلـم مباشرةً بل أخذ يسرد مقدمات تمهيدية ليأخذنا رويداً رويداً

إلى عمق أو ذروة الحدث، بدأت القصة ببرود واضح لفنيةٍ رائعة وذلك عن طريق الحديث عن عائلة أسعد، ونشأة أسعد النشأة الأولى وانتقاله في الدراسة بين مكانين متباينين فبغداد ومدينة الكرامة لهما خصوصية واضحة تميز كل واحدة عن الأخرى، قد يختلف الكثير من المؤرخين مع القاص في طبيعة التسلسل الترتيبي في الحادثة، إذ يعزو بعض الكتاب أن للثورة أماكن وأسباب مختلفة دعت لإنطلاقها، إلا إن هذا لا يعدم جمالية القص والسرد بحكم الخيال والفضاء الواسع الذي تحركت خلاله الرواية.

مشحوف العم ثيسجر/ عمار الثويني

(١١)
تأثير المكان في رواية مشحوف العم ثيسجر للروائي عمار الثويني

يخوضُ الكاتب عمار الثويني ثيمة غريبة وتكمن غرابتها بأنَّها تدور وتشتغل على الخيال الفني (السردي)، كأنه يحبُ أن يكونَ غريباً مميزاً في الثيماتِ التي يَنتقيها ويبدأ بشحذِ تقنياته السردية ليأتي بعملٍ جديد، الإبداعُ هو الابتكار أي التجديد، وهذه سمة أو وصف قلَّ من عُرِفَ به، اختيار الفكرة التي ستقوم عليها الرواية هي من أعقد العُقد أو من المعضلات الشائكة التي تواجه السارد الذي تكون فكرته الرئيسية غريبة والأدق عندما تكون الفكرة خيالية، كثيراً من الروايات كانت ثيمتها خيالية ولا تعرف ملامحها لأنها كتبت بطريقةٍ رمزيةٍ لا يستطيع أن يفك شفرتها المنغلقة المعتمة إلا متلقٍ حذق، يعرف الرمز ودلالته ومغزاه البعيد، هذه لعبة فنية سردية اشتغل عليها كوكبة من الكتاب المبدعين الذين أغنوا الحقل السردي بأفكار مبتكرة، كأن تكون الشخصية وهمية،

قد يكون المكان أيضاً وهمياً، هذه المرة يدخلنا الروائي عمار الثويني إلى عنوان جديد، اللافت للمتلقي أن الكاتب جعل مركزية المكان تطغى وتهيمن كثيراً في بناء الرواية كلها، وهذه هي الفكرة المبتكرة التي أجاد وبرع القاص بها، إذ الثيمةُ هذه المرة تدور في شيءٍ يمثلُ رمزية عالية في الطبيعة التي خلقها الله تعالى، يؤثر المكان في الفرد أيَّما تأثير، لعل تعبير الناقد ياسين النصير في كتابه (إشكالية المكان في النص الأدبي ص ١٧) دقيقاً حيث يقول: (ليست الأرض إلا موطن الأحلام الأولى، هكذا فكر الفلاسفة العرب الأوائل عندما جعلوها موطن الخلق ومادة الفكر) هذه التربة تتفاعل معها نفسية الإنسان وينجذب لها انجذاباً فطرياً، ثيمة الرواية لها دلالة رمزية، إذ تمثلُ الفكرة الرئيسية قوة الانتماء والشد نحو المكان الذي يعتبر من المقدسات عند الإنسان، ولقداسةِ الأرض كلها جعلها الله تعالى طاهرة بطبيعتها، الاشتغال السردي كان ينصبُ على هذا الانتماء وهذا الشد نحو الرجوع إلى التربة والماء، واضحٌ من المقدمة التي قدمها لكاتب لروايته، أن هنالك دافعاً (motive) للكاتب جعله يكتب هذه الرواية، إذ شكل المكان أهميةً كبيرة في النص الروائي، ولعب برمزيةٍ عاليةٍ دوراً كبيراً في تطور الحدث الروائي، إذ الشخصيات كانت تتحرك وفق تطور الحبل السردي الذي نسجه الكاتب وخطط له، إن البناء التتابعي

للرواية يعد كلاسيكياً جداً إلا إن الرواية كانت تعنى بمرحلةٍ زمنيةٍ أشار إليها النص، عن طريق الايحاءات التي بثها كثيراً في النص، إذ زمن الرواية جعل من كلاسيكية البناء التسلسلي يعدُ الأجمل من بين الأبنية السردية الأخرى، فكرة البناء التتابعي كانت ميزة فنية جمالية للسرد، كان المكان في الرواية التقليدية عبارة عن مجرد خلفية (BACKGROUND) ليس إلا وهذه الخلفية تتحرك أمامها وحولها الشخصيات وتقوم الأحداث عليها، أما في الرواية الجديدة والحديثة أصبح المكان عنصراً جمالياً هندسياً تحتاجه الرواية ليضفي عليها اللمسة الساحرة، شخصية هيثم لها جذر راسخ بهذه الأرض التي ينتمي لها بكل عروقه وبكل ذرة من جزيئاته، فقد ورد على سبيل المثال في الرواية كلمة دقيقة، أثناء لقاء هيثم وقاسم بمكان خارج العراق: (كنت أتوقع أنك آخر من يغادر العراق، ولا أصدق ما يتراءى إلى ناظري الآن، قاسم مطر حالوب بشحمه ولحمه ودمه هنا في وسط البلد بمدينة عمان! قاسم مطر حالوب يغادر العراق ومدينة المجر والأهوار!...) التساؤلُ هنا من المتلقي عندما يقرأ هذا النص، لماذا جعل المكان مكانين، وخاص وعام أي العراق كوطن عام والمجر والأهوار كمان خاص؟ هذه فنية لازمة لم تغب عن خيال القاص وهي التفاتة ذكية من خياله الفني، إذ إن الانتماء للوطن شيء يتفق عليه الجميع لكن يبقى الموطن

الأول أو المهد الأول وهو المدينة أو الحي أو المنطقة أو الزقاق أو الشارع حتى، يبقى الالتصاق أعمق وأقوى في المكان الأول، الغربةُ الموحشة لها أسباب فوق الظروف فيتحتم على الفرد التغرب، التغرب هنا كان عبارة عن اختناق، إذ يرد هيثم على قاسم ويتساءل متعجباً مُشبهاً التغرب عن المكان (المجر والأهوار) كخروج السمكة من الماء، هذا التشبيه يدل على الصلة العميقة التي لعبها المكان في نفسية الفرد، النص يشي ببوح مضمر وطاقة تكاد تحرق وتقتل نفس (هيثم، قاسم) هؤلاء يحملون هموم المكان معهما حيث كانا، لعل مرافقة السواح ليكتبوا البحث والتقارير عن طبيعة هذا المكان هي مهمة انتفض لها الفرد الذي يحمل الولاء المطلق لهذه الأرض، والأعجب أن يكون الإهداء إلى شخصية أجنبية قد كتبت عن هذه الأرض (ثيسيجر الذي كتب عن الأهوار)، كأنَّ الكاتبَ يريدُ أن يعطي أهميةً قصوى في الاهتمام بفينيسيا الشرق كما أسماها، الأهوار وما تشكل وما شكلت بنفسية المواطن العراقي والجنوبي بالتحديد تعني أنها الحياة لهؤلاء القاطنين حولها، الألم الذي أباحه السرد كان ألماً يعبر عن الغربة الداخلية أو الذاتية للفرد الذي لم يشعر بقيمة له بظل أنظمة لم ترعَ لهذا المكان حقه ولم تحافظ عليها حتى بل الأنكى والأدهى أن السلطة أساءت إلى المكان وأرادت قتله وإنهاء حياته، الهور

له دلالةٌ مميزة واضحة، إذ إنه الحياةُ لهم، وليس أدلُ على عمق المعنى الجوهري للهور من أن يكون الفرد الذي يتغرب عنه كالسمكة التي تخرج من الماء! اتخذ المكان في هذه الرواية مركزية قوية تفوق مركزية الشخصية في السرد، إذ البناء الهندسي للسرد قام على المكان وأثره في الشخصية، الاشتغال السردي كان مبنياً على أن يكون المركز للمكان كشيء رئيسي أو أولي ثم تأتي العناصر البنائية الأخرى لتكون مركزيتها بعد مركزية المكان، لعل استخدام (البيت) في رواية (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي قد تمثل نموذجاً لمركزية المكان في الرواية العراقية، أما في رواية عمار الثويني أصبحت (الأهوار) هي المركزية أي النقطة التي بُنيت عليها الأبنية الفنية للسرد، الحفرُ الذي مارسه القاص بهذه الثيمة هو لإبراز الأثر الكبير لقيمة الأهوار، كثيراً ما تغنى الكاتب بهذه الأهوار فيصفها بفينيسيا الشرق التي تكون مساحتها أكبر من مساحة بلد مثل لبنان، الروايةُ قد تصنف من ضمن الروايات التي اهتمت بالتاريخ وبالأخص أن الزمن كان عنصراً فنياً وذو أهمية بالغة في البناء الروائي، إذ لم يكن الزمن هامشياً بل كان أحد الأعمدة التي ارتكز عليها البناء السردي، هذا الزمن حاول أن يؤرخَ للرواية بتاريخٍ معين، ولكن هل تصح أن تؤرخ الرواية وهي العمل (الخيالي) للتاريخ؟ الاجابة قد ذكرها الكاتب في نهاية الرواية وأفصح

بكل وضوح بأن هذه الرواية لا تعد مصدراً تاريخياً يُعتد به، ولعمري أن هذه المصارحة لا يدلي بها إلا من كان عالي الهمة، صادق السريرة، كبير النفس، التوظيفُ للمكان وأهمية الدور الذي لعبه في نفسية الشخصية التي كانت مفعمة بالاتصال التواشجي مع المكان كان توظيفاً مبدعاً، إذ العلاقة المتبادلة بين (المكان/ الإنسان) كانت علاقة جداً متينة، إذ التوظيف الفني كان قائماً على بثِ الاتصال ومن خلالِ هذا الاتصال يحدثُ التفاعل العاطفي بين (الهور، هيثم، مطر)، وهذا التفاعل أعطى زخماً لبناء السرد الأفقي حتى حل العقدة الأخيرة للرواية.

الغول البهيَّ/ عمار الثويني

(١٢)
المد والجزر بين الخيال والواقع في رواية الغول البهيَّ، للروائي عمار الثويني

القراءةُ الأوّلى للرواية تُفصح أنّ هنالك معنىً خلف الأسوار أو بين ثنايا السطور كما يعبرون، هذه المواراة أو التخفي وراء أقنعة الكلمات يدلُ على أن هناك خطاب موجه ومطرز بأسلوب بلاغي، وكثيراً ما يلجأ الكاتب إلى البلاغة لينهل منها أساليب بيانية راقية ليسبغها على نصوصه فتغدو النصوص مغاليق ورموز تحتاج إلى مفاتيح جيَّدة لتفك لغز الانغلاق الذي تحاول الغوص فيه، ولعلَّ علم السرد (narratolovgy) يُترجم بكلماتٍ عدة منها: التخييل القصصي (كتاب من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير رامان سلدن، القاهرة طبعة ٢٠٠٦/ ١٨١. ولو تأمل القارئ بكلمة التخييل لوجد أن أعلى قيمة للأدب أو أكثر تعبير يصفه هو انه أدب خيال، وهذا الخيال يرمز إلى شيءٍ مضمر مستعيناً ببعض أساليب علم البلاغة والبيان ليكون الدال

والمدلول واضحاً عند المتلقي، ويرد تعريف آخر للسرد في كتاب التخييل القصص، شلوميت ريمون كنعان ط١ سنة ١٩٩٥ص ١٠: بأنَّه السرد المترابط للأحداث التخيلية. الواضحُ الذي يطغى على سردية رواية (الغول البهي) هو هذا التناوب ما بين اللجوء إلى الخيال كأسلوب بياني والواقعية التي لا بدَّ منها ليتناسب منسوب الخطاب القصصي بين ثنائية المد والجزر بينهما، فكثيراً ما سارَ السرد عبر تقنية المحاكاة عن بعد أو الترميز الذي يكون أبلغ من التصريح في كثيرٍ من الأحيان، ولكن الترميز يحتاج إلى قرائن ودوال سيميائية تدل على المدلول المعني بخطاب الكاتب، نلاحظ مثلاً ان حكاية مدينة الكرامة التي اختارها القاص مكاناً تجري عليه كثير من الأحداث ليشكل متوالية مع باقي عناصر السرد، وهذه المتوالية رُسمت بإيماءٍ من وحيٍّ خياليٍّ صِرف، إذ لو تتبعنا الشخصيات التي تتحرك وتتفاعل فيما بينها لوجدنا القصة ترمز إلى غاياتٍ في مخيلة القاص، لكنه آثر أن يخطها عبر أسلوب أعلى من المباشرة القبيحة المذمومة فكان المد الخيالي مهيمناً على سردٍ كثيرٍ من التفاصيل، على الرغم من أن الكاتب قد عرف الشخصيات جيداً وأعطى ديناميكية و تفاعلاً لكل شخصية إلا إنها لم تخرج عن روح الضبابية التي كُتبت بها وروح الخيالية التي نُسجت على منوالها، إذ إن منسوب (المد في السرد الخيالي) كان أعلى من منسوب

الجزر في السرد الواقعي، وهذه حسنة تضاف إلى الرواية كتحفة فنية سلطت الضوء على الإنسان الذي تمر عليه ظروف متخلفة ويُراد منه ان يتكيَّف لهذه التغيرات الطارئة والتي من شأنها أن تحدث تغيراً في طبيعة الإنسان وتفكيره ورؤاه وتصوره إزاء ما يجري بين يديه وأمامه وحوله.

الرواية الخيالية تعطي للكاتب الحرية والمساحة الواسعة ليفرض رؤاه وتوجهاته وتوجهات شخصياته التي يكون قد انتقاها بحرية ورسمها بصورة تتيح له أن يُكيِّفها حسبما يشاء، وقد رأينا الكم الوفير من الخيال الذي أعطى للسرد أبواباً كثيرة، إذ غدا النص مفتوحاً وحمّال أوجهً متعددة، وقد عاب كثير من النقاد الرواية الخيالية وعدوها لا تنسجم وروح العصر الحديث الذي يعيش متوالية متغيرة كل آن، لكن واقع الرواية اليوم، إنّها صارت تعرف الآلية التي تضعها في مقدمة ما يقرأه الجمهور، بل تشهد دور النشر إن الروايات تسجل أعلى المبيعات وأكثر إقبالاً من القُرّاء، هذه شهادة حية بحق السرد، ولعلَّ لجوء الكاتب إلى الخيال هو لتوفير الحرية والمساحة الواسعة لتنظير والتأويل عبر استخدام تقنية رمزية تلمح ولا تصرح، وبالتلميح يكمن جمال بلاغة البيان السردي، ولعلَّ أوضح مثال على الواقعية هو: (نال ضياء، إضافة إلى أبو ردين، لقب الكشاخ، بسبب اهتمامه المبالغ فيه في مظهره، فهو يحرص على ارتداء أفخر الملابس عندما

يطوي ساعات العمل في معرض السيارات في مركز المدينة) المتأمل لهذا النص يكتشف أن القاص عندما يشير إلى الشخصية وتفاعلها فهو يصفها بصفات واقعية مُفعلّة بصورة تبدو جلِّية للمتلقي، عبر استخدام تقنية رائعة وهي الوصف أو التقرير، قد يُعاب التقرير في الوصف لكن الإيجاز الذي ذكره وإشارته الخاطفة وانتقاله إلى الخطاب يدل على أن هذه الإشارة هي خاطفة حتى يمضي السرد بوتيرته التي سار عليها، وهذه العودة إلى تقنية المد الخيالي هي ميزة أُخرى تضاف إلى الرواية، إذ لم يحشر القاص الكثير من الحشو الفارغ في وصف هذه المتغيرات التي تطرأ على الشخصية، إذ إن الروايةَ الحديثة أصبحت عملية إبداعية صرفة وتقنية تعتمد اللعب بخفة ومهارة، وكما يقول الروائي علي لفته سعيد: الرواية حكاية فكرة وليست فكرة حكاية. وهذه الكلمة حديثة وبذات الوقت إشارة إلى أهمية دور الرواية وريادتها في الحياة، ولعلَّ مثال الصورة الخيالية وعلى كثرتها سنذكر نصاً واحداً، حيث ورد في الرواية: (تزلزلت مدينة الكرامة عندما شق سكون ليلها المشوب بقلق شديد أصوات نياح. لم يكن مقدرًا لهذا الهلع الذي أطبق على ربوع المدينة أن تزهقه تطمينات الحاكم العسكري الذي زار المدينة غير مرة والتقى الوجهاء والشيوخ والشخصيات، ولم تهدهد من روعه تأكيدات قائد الشرطة والمنظمة الحزبية بأن الأمان مستتب

ولـم تعـد ثمـة حاجـة بالنـاس لسـلخ سـاعات الليـل خـافرين خوفًا من القاتل المتربص بهم). التتبع والمنهج السردي كان بين شدٍ وجذب، صعوداً حتى يكاد النفسَ أن يَخنق المُتلقي وتارةً هبوطاً حتى يستوقف كثيراً، تقنية البناء الفني لم ترتكز على تقنية واحدة بل اتخذت اسلوباً بنائياً تناوبياً، ولعل بتعدد الشخصيات وكثرة الأصوات منح الرواية زخماً من التداخل في الحبكة، إذ الحبكة القصصية كانت متشعبة ولها أفرع منتشرة بين فصول الرواية، كلما اقترب الكاتب من الثيمة الأم اجتمعت هذه الثيمات الصغيرة لتشكل مع الثيمة الأم العصب أو العمود الفقري لبناءِ الرواية عامةً، إنَّ رواية (الغول البهي) نشأت على ثيمة واقعية إلا إن الكاتب لجأ لبناء أسلوبي رمزي عبر اطلاق العنان للخيال أن يرسم ويبني الأحداث بصورة متصاعدة، الكاتب حوّل الرواية إلى عمل احترافي، أسبغَ عليه طابع التجديد والحداثة عبر تقنيات ومرواغة فنية، الرواية هي اجتماعية ففي قالبها العام، وهي تدرس المجتمع وتشتغل على الجمهور بواسطة عينات تمثل شريحة واسعة، عين الكاتب عين عاكسة ويده يد خالقة، إذ هو رأى الاحداث بعينه وربما ألهمته القصص الواقعية في العراق إبّان حكم النظام الشمولي الذي حكم بقوة الحديد والنار، إلا أن الكاتب كانَ يكثفُ من الصور ويتنقل كثيراً صانعاً تحولات سردية هنا وهناك ليعطي زخماً كبيراً للأحداث، ربما تجد

الاشارة إلى عقدة الرواية من الفصول الأولى إلا إن حلِّها لن يتم حتى تقطع فصولاً طويلة سائحاً، وعابراً للفصول الكثيرة التي كوّنت الأحداث المتتابعة والمتباينة، وكما يقول د. عزيز شكري الماضي في كتابه أنماط الرواية العربية الحديثة (سلسلة عالم المعرفة/ الكويت سنة ٢٠٠٨ص٨: إن التجديد الأدبي بحث دائب عن أدوات تمكن الأديب وتزيد من قدراته على التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المتغير المستجد، وبهذا المعنى فإن التجديد في الأدب هو بالتحليل الأخير، حيازته جمالية للعالم أو بحث عن عالم أفضل. فيكون بحسب هذا التعبير يمكن لنا أن نقول إن رواية الغول البهي هي ضرب من التجديد في البناء التقني للرواية العربية، إذ نرى العقدة متفرعة وتكاد أن تكون متشابكة، شخصية سلمان قد أثرت في الرواية وقد لعبت دوراً واسعاً، ربما نستطيع أن نصفه بأنه الداينمو الذي يتحرك عبر محركات واسعة، هذه الشخصية قد أخذت من السرد مأخذاً كبيراً، وربما لغاياتٍ نفسيةٍ في نفسية الكاتب أو لمآربٍ أخرى، الله والكاتب أعلم بها، فهذه الشخصية قد طورت الكثير من الأحداث وساعدت على نموها بنحوٍ درامي، كلُّ هذا والرواية تستنزف الكثير من القصص الحيّة والتي عاصرها الفرد العراقي، إنَّ الاشتغال السردي كان معنياً بالتفاعل الثنائي بين الفرد المجتمع، سواء الفرد وما يمثله من نزاعات

داخلية أو صراعات نفسية أو ما يمثله من مواجهةٍ مع الآخر، الروايةُ مهمةٌ لأنها مكتوبة بلغة أقرب إلى لغة العصر الحديث، وقد حِيكت حياكة حداثوية أسبغت عليها فنية عالية، وهذه الفنية جعلت من النص السردي مفتوحاً لتأويلاتٍ عِدة، قد يحتاج المتلقي إلى التفكيكية ليحلل ويفسر بعدها لكنه سيشعر بالسأم والضجر من القراءة ما لم يكن قارئاً شغوفاً بلعبة المغامرات والمتاهات والمفاجئات، فالرواية قد ضمنت الكثير من الأمور التي تفتح شهية المتلقي ليمارس اللعب مع الكاتب، وبذلك تكون الرواية قد وصلت إلى مرحلةٍ عالية من النضج والرُقيّ، هي مُشبعة بمأساة الإنسان بعد أن تفعل الحرب فعلها، الإنسان الذي يخرج من حرب شرسة ليدخل حرباً أشرس وأقسى، يخرج من حربٍ دمويةٍ ليدخل في حصارٍ اقتصادي مقيت وهذا ما حصل في عراق ١٩٩١ وما بعدها حتى عام ٢٠٠٣، وثم يأتي التغيير المرتجى والأمل، لكنه تغييراً في جانبٍ ومأساة وويلات في جوانبٍ أخرى، السؤال الذي يثير في ذهن المتلقي متى ستكون هناك راحة حقيقة لهذا الفرد الذي عاش وعايش وانصهر بدواماتٍ كثيرةٍ؟ الكاتب كتب الألم والجرح وقد نجح في تسليط الضوء على نواحٍ كثيرةٍ اجتماعية، سياسية، تاريخية... لكنه ترك الفضاء واسعاً للمتلقي ليتلقف من الرواية ما يشاء دون أيةِ إجابةٍ واضحةٍ أو خارطةٍ لرسم

مستقبلٍ لهذا المواطن الذي ما خرج من حربٍ بشعةٍ إلاّ ودخل بأخرى لا تقلُ عن الأولى بالقسوة والجرح، رواية تريد أن تسايرَ إنساناً شهد وعايش نظامين كلاهما سيء ولكل منهما ميزة خاصة بكيّفية السوء والقبح، هذا الإنسان ما زال عبارة عن حقل تجاربٍ بين أنظمةٍ تأتي وأنظمةٍ تتلاشى وما زال ينتظر بريق الأمل عسى أن يكون في لحظةٍ ما.

أنت الذي عليك دللتني/ سلوى أحمد

(١٣)
التناوب الخطابي والقصصي في رواية أنت الذي عليك دللتني، للروائية سلوى أحمد

مصطلح الخطاب أو مفهوم الخطاب يدخل في حقل العلوم اللسانية و البلاغية وقد اهتم به البلاغيون كثيراً، وعدوه من صميم اختصاص البلاغة، وقد عرَّفه الكثير من الذي بحثوا في العلوم البلاغية، ولكن سنختصر تعريفاً له، لنمضي بعدها نرى أثره في العمل السردي للرواية التي نحن بصدد القراءة فيها، الخطابُ هو الكلام الموجه للمتلقي، والخطاب الأدبي يمتاز عن غيره إنَّه واضحٌ جليّ، وبه استعارات وكنايات تعطي صورة فنية له. وكما يقول الأستاذ عمر عبد العزيز المحمود في جريدة الجزيرة الثقافية السعودية في عددها (٣٥٩) لسنة ٥/١/٢٠١٢:

يمتاز الخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات بكثيرٍ من المميزات التي تكفل له ماهيَّةً خاصَّة، وتَمنحه نوعاً من الاستقلالية التي تَجعل من تَحديده وتَمييزه عمليةً سهلةً لا

تعقيد فيها، بوصفه خطاباً إبداعياً يتخذ من طريقة التعبير وجَمالية الأسلوب ركناً لا يُمكن أن يتنازل عنه، كما يعتمد على أدبية اللغة التي تكون لَها الكلمة الفصل في تَمييز هذا النوع من الخطاب عن غيره من الخطابات الإنسانية.

أما خطاب الرواية الموجه من لدن الكاتبة فهو خطاب توجيهي أو معرفي، قدمت له القاصة عبر دلائل رمزية من خلال القصص التي سردتها في متن الرواية، فهي تبدأ بخطاب موجه إلى المتلقي ولكنها تريد أن لا يكون عملها خطاباً فقط بل تراها تبدأ بخطاب لتقطعه لتتحول إلى ساردة لقصص صغيرة وحوادث أصغر، وثم تستمر بالسرد حتى تصل لثلث الرواية لتقطع القص لتعود قليلاً للخطاب، هذه العملية التناوبية التي كانت الهيمنة للقص أكثر وهذه حسنة، لأن أساس الرواية هي الحكاية أو السرد، امتاز الخطاب الروائي في هذه الرواية بأنه خطاب أنثوي إرشادي، القاصة تنزع نزعة دينية ملتزمة، تحاول أن تسلط الضوء على ما يمر في حياة الفتاة من ظروف ومواقف قد تؤثر على القرارات التي تُجبرها على المضي في أمورٍ قد لا تسرها، إنها تريد أن تكون للفتاة قوة قرار ورؤية كإنسان له رأي ووجود مادي ومعنوي، خلقت الكاتبة من شخصية سوزان معبرة عما تريد إيصاله من خطاب، تدخلنا الكاتبة في أوّلِ عتبةٍ نصيَّةٍ في روايتها، للتساؤل الذي يسأله الخيال السردي الذي تكتب به،

فالنص ينفتح بعبارةٍ لينغلق في عبارةٍ أخرى، وما بين هذا الانفتاح والانغلاق ثمة لُعبة سردية تمارسها القاصة مع المتلقي، كأنَّها ترغبُ في أن تجعل المتلقي يمشي خلفها باحثاً عن الغاية البعيدة، وهذه الإثارات أو الاستفزازات هي من قبيل الشطارة في المخاتلة التي تمارسها عبر المخيال الذي ترتكن عليه كثيراً لتأخذ المتلقي بسياحةٍ تفرضها عليه المتعة الفنية في تقنية السرد، إنَّ استخدام الراوي المتكلم جعل النص ذو نزعة خطابية وهذا ما يبحث عنه المتلقي، دخلنا إلى الرواية بمقدمةٍ غاية في المتعة بل إنك لن تعبر الصفحات حتى تعود لتتذوق تلك النكهة التي تجدها في الصفحة الأولى من العتبة الأولى المعنونة (صوت الصدمة)، ومن ثم تأخذ استراحة قصيرة عبر استخدام تقنية الوصف، الذي يُعد نقطة التوقف التي يستريح المتلقي وصاحب النص من أعباء السرد المجهدة، تصف عائلتها التي تعيش في مدينة بعلبك اللبنانية وتسمي أسماء أفراد عائلتها وتصف بيتهم، لغةُ الخطاب هي التي سادت في بدءِ الرواية إلا إن الخطاب بدأ بالتلاشي لتأتي القصة و تهيمن على الخطاب وتمضي القصة مهيمنة حتى قطعت أشواطاً كثيرة في القص، في نص الرواية نزعة واضحة للخطاب، ولكن الكاتبة يبدو أنها لا تريد أن تجعل هيمنة الخطاب على القصة، فتريد أن تعطي لكل منهما نصيبه من الرواية، سوزان الشخصية الأبرز في الرواية كأنها

كانت تنزع نزعة مستقرة ثابتة وذلك بأن لهذه الشخصية الكثير من التفرد والثبات على رؤية محددة، فهي طالبة ملتزمة التزاماً اخلاقياً وربما دينياً وهذا واضح من أجوبتها لجهاد ساعة أوقفها ليخبرها بإعجابه وحبه لها، هي تقضي مع زميلتها ثلاث ساعات ولكنها تبخل على جهاد الشخص الذي يحبها بثلاث دقائق! هذا خطاب توجهه الكاتبة توجيه يتفق والآيدولوجيا التي تنطلق وفقها أو التي تؤمن بها، فجأة، ودون سابق إنذار أو تمهيد، يتعرض النص لانعطافة تعيد للنص حيويته الغضة، وهو موافقة سوزان على الزواج من فادي مراد، الرجل الذي يكبرها كثيراً، هذه الإزاحة عن السرد جعلت المتلقي يتساءل ما هي مسوغات هذا القرار؟ القرارُ كان مفاجئاً حتى لأهلها، وإذ الكاتبة ربما تكون لها مبررات منطقية كشفتها القصة لاحقاً، عنصر التشويق كان في هذا القرار كعتبة أولى لتتبعها عتبات أخرى مثيرة للمتلقي، التسلسل تتابعي، الأحداث متسلسلة برباط في متون الزمان، الثيمات الصغيرة تكثر وتدخل القصة في ثيمات أدق وأدق حتى تصل إلى نفق عميق من الثيمات، وكل هذا تم عبر الخيال الواسع الذي عوّلت عليه في بناء القصة ككل، فقد أعطت لسوزان القوة الشخصية والوقار والتأثير حتى في قرارات الأب أو الأم، هذه البنت تمر بحادثة تمر في حياتها مصادفة لكن لهذه المصادفة أثرٌ بالغ ستمر به لاحقاً، قد

تلعب الظروف الطارئة أثرها في حياة المرأة لكن عليها ألا تعيش الانكسار والخيبة وتبقى تندب نصيبها من الدنيا، قضية المرأة كإنسانة، وكأم، وكفتاة، هذا ما اشتغلت عليه الرواية، كأن الكاتبة تريد أن تقسمَ أطوار الحياة الثلاثة وخاطبت في كل طور من هذه الأطوار بخطابٍ مختلف، تماشياً مع التغير والنضوج الذي تمر به المرأة، قضية الزواج التي هي من أهم القرارات التي يجب أن تدرسَ بعنايةٍ لأنه يتوقف عليها الكثير من الأمور الأخرى، وقضية التعليم التي لها تصور ومفهوم جديد تبثه الكاتبة عبر رمزية العلاقة والحوار الذي يدور بين سوزان وكارلا صديقتها الحميمة، ليتوقف الخطاب قليلاً ليحل محله السرد، إذ تصف الكاتبة ولعلها أرادت أن تبدأ بالوصف لتعطي متنفساً لها وللمتلقي ليستجمع أدوات الخطاب ويلملم شتات ما تلاشى عنه، تصف حياتها مع أسرتها وهي بمرحلتها الجامعية، وما يصادفها من فجأة طارئة وهي قضية (فادي مراد) الذي يكبرها كثيراً، وثم قضية الأعجاب والحب الذي يأتي لها، وتكون متأرجحة بين دوامتين، دوامة لليمين وأخرى لليسار، الفتاة تقرر أن تكون واقعية ولهذه الواقعية حديث طويل مفصلٌ في متن النص، إنَّ تأرجحَ الخطاب مع القصة هو ميزة أسلوبية، فالنزعة المستقرة الثابتة في بناء القصة كثيمة رئيسية أو كثيمات صغيرة تساعد في بناء الثيمة الأم هو ميزة أسلوبية للرواية،

التي قد تجد لغتها لغة متناسبة تناسباً تام مع المقصد الخطابي الذي وجهته عبر دلائل أو مكملات جمالية للبناء، الأحداث كانت في أغلبها مبنية بناءً تسلسلياً لكن القاصة جعلت من التناوب البنائي سمة تشويقية، إذ كثيراً ما نصادف الدهشة بهيئة أسلوب تناوبي، تاركة للبناء التتابعي الاستمرارية أو البناء الهرمي للرواية كعمل سردي واسع.

ملاك لا يطير/ سلوى أحمد

(١٤)
الوراثة والتربية قراءة في رواية ملاك لا يطير للروائية سلوى أحمد

الوراثةُ نكتسبها من الآباء والأمهات، وبعض الأحيان تكون من الأجداد، والتربية تأتي بالتعلم والتدرب، أي من فعلها الأصلي عندما نعود إليه، ليكون الفعل ربى، أو يتربى، أي إنه يتكيف شيئاً فشيئاً، التربية على مراحل، ولكن الوراثة كانت مرحلة واحدة، قد أخذت الصفة من الأصل، ثم حصل التفاعل بين النفسيتين، تبدأ القصة بألم وغصة، وكما في تعبير الكاتبة بالعاصفة، العاصفة التي عصفت بمدينة كفرموت في عام ١٩٨٩، كان التاريخ الذي انطلق السرد منه، ليوثقَ لحظة بداية ألم أو حادثةِ ألم، في يومٍ مغبرٍ بعاصفةٍ مدلهمة تقع على أهالي مدينة كفرموت، فتصيب الكثير من الناس، منهم من استطاع الهرب ومنهم من سقط مودعاً الحياة بألمٍ وغضبٍ، في لحظةِ غضب هذه العاصفة، تكون ولادة البنت والتي أسموها ملاك، تصف القاصة يوم وساعة ولادتها

بالحادثة الخطيرة فتقول: لقد أدرك أبي جيداً أن حادثة خطيرة على وشك الوقوع، ولحظة ولادة مرتقبة كرهت أمي موعد ولادتها إنّها أنا ملاك، وثم يحاول الوالد أن ينقذ عائلته، إذ وضع المولودة بسرير خشبي وأسلمها إلى قدرها الذي هو مكتوبٌ على الجبين، وكانت فرق الانقاذ تمارس عملها وتحاول أن تنقذ الناس من هذا الموت، فإذا بأحد الجنود المرافقين للضابط المسيحي إلياس يسمع صوت صدى طفلة، فيتتبع موجات الصوت حتى يعثروا على الطفلة، الكاتبة وضعت سلسلة من المآسي والألم بتراتبية واضحة، فقصةِ مقتل الرجل الذي حاول أن يأخذ الطفلة ملاك، وكان ثمن إصراره على أخذها روحه، هذه الفجائعية في السرد أكسبته قيمة فنية، أن تصورَ الألم والفجيعة فإنّك تحتاج إلى تفاعل إنساني مع الحدث لتأتي برسمٍ يثير الشفقة والحزن عند سرد القصة، ثم تتوالى الفواجع على ملاك الطفلة اليتيمة، السيد إلياس أتى بملاك إلى زوجته السيدة مادلين، مرّت أعوام على زواجهما ولم ينجبا، ففكرت السيدة مادلين بالتبني، وها هو الرب أو النصيب يرزقها بطفلة، واسمتها ماري، ملاك أو ماري كانت ذكية ونجيبة، ذكاء القاصة أعطى شفرة، إذ تقول: إن البنت كانت توزع وردة على كل فتاة تراها حزينة أو كاسفة البال، ولا تجلس أو تلعب إلا مع يتيمة في فناء المدرسة! يتبادر السؤال هنا، لماذا أعطت الكاتبة هذه

الرمزية لمأساة هذه البنت؟ إن القاصة أرادت أن تضفي هما آخرَ من الأسى وتصوير الأسى الذي مرت به البنت، اليتمُ حالة قاسية وموجعة، صوتُ الراوية كان مهيمناً على السرد، حالةُ اليتم، ومأساة الفقد شعرنا بها ونحن نقرأ النص، روح الانكسار أو روح الغربة، كانت الكاتبة ذكية لنا تكتب، فهي متأثرة بمأساة بطلة قصتها، فصارت تسبغ الكثير من القيم الإنسانية وتزين النص ببعد إنساني عظيم، البحث عن الأصل، أو العودة إلى الجذر الذي انحدرت منه البنت كان معلقاً في فضاء كم الأسئلة التي أثارتها البطلة في استدراكاتها الكثيرة، الكاتبة أعطت لكمية الاستدراكات التي كانت تطلقها البطلة قيمة فنية وتساؤلاً ينم عن شيء آخر، الشيء الآخر هو البحث عن هوية ضائعة، الوراثةُ والتربية كانا يتصارعان في ذاتية البطلة، فهي تنحو منحىً إسلامي في الوقت الذي تكون تربيتها ونشأتها في بيت مسيحي! تراها تعلل وجود كتاب القرآن الكريم وهو كتاب إسلامي بعلّة إسلامية! أي أن تفكيرها وعقلها كان يجد المسوغ الذي تسوغ به الظاهرة، كان المكان هوية واضحة ومعروفة عند البطلة، مدينة كفرموت هي مدينة التفاعل أو الحدث الذي غير مجرى حياة هذه البنت، خاتمة الرواية أعربت الساردة بوضوح عن رؤاها وفلسفتها، كأنها تنزع في الحياة إلى النزعة الدينية التي صقلت من الحياة وخاضت في دروسها الكثير من العبر،

حتى أمست الحياة هي المعلم الأبرز الذي يملك الحكمة، الروايةُ هي ولوج ثيمات مغايرة، سواء بطرحٍ جديد أو بناء الشخصية بصورة حداثوية، أدوات الكاتبة كانت كثيرة، مما وفر لها الفضاء الواسع لتذهب ذات اليمين وذات اليسار في فضاء الحكاية.

رحلة إلى الهناك/ محمود جاسم النجار

(١٥)
الاسترجاع والسرد الأحادي في رواية رحلة إلى الهناك، للروائي محمود جاسم النجار

عند قراءتنا في رواية رحلة إلى الهناك للكاتب العراقي الراحل محمود جاسم النجار الصادرة عن منشورات دار أوطان بطبعتها الأولى سنة ٢٠١٥، تتوفرُ لنا جُملة من الرؤى والأفكار في خِطابها السرديّ، وقد جاء العنوان من صميمِ تِقنيات السرد التي وظفها الروائيّ في روايتهِ، فهو يشتغلُ على سردياتٍ أو على سردِ أحداثٍ أغلبها ماضية، بقيت تلاحقه في حياتهِ حتى لحظةَ التدوين. إنَّ الكاتبَ يعيشُ حالة الغربة، ليست الغربة عن الوطنِ والأهل فحسب، بل ثمةَ هناك غربة روحيّة يَعيشها الكاتب في ذاتهِ، إنَّها غربةُ النفس، وما نقصدُ بالاسترجاع هو التعريف الذي عرّفه جيرالد برنس بقولهِ: الاسترجاع analepsis هو مفارقة زمنية باتجاه الماضي، انطلاقاً من لحظة الحاضر. (قاموس السرديات الصفحة ١٦،

جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣).

يمثلُ الاسترجاع، كسراً لنمطيةِ السرد، ورجوعاً إلى الوراءِ، لكسرِ الحاضر الزمنيّ، فهو يُمثلُ الصدمة أو الاستراحة من السردِ لحظةَ التدوّين أو لحظةَ وقوع الحدث، يلجأ الكثيرُ من الروائيين إلى التذكر أو استدعاء الماضي، لفك شفرات مُلغزة أو لإزالة الروتين الذي يكاد أن يُهيمنَ في بعضِ الأحيان على تطورِ الحكاية، فلا بدَّ أن يتلاعبَ السارد بالزمنِ، ويحوّله من حاضرٍ إلى ماضٍ وقد يكون الماضي بعيداً جداً، فالمهمُ هو التلاعب بالزمنِ لئلاَّ يُصاب المُتلقي بحالةِ السِكون أو الجمود، نتيجةَ الاستمرار في التتبعِ السرديّ ومسايرة الأحداث، التساؤلُ الذي يجد حضوره في هذه الرواية، هو ماذا يعني الماضي للكاتب؟ وماذا يريدُ من وراءِ كلّ هذا الرجوع نحو الماضي كثيراً؟

قد لا يكون الجوابُ حاضراً في الحالِ، إلا أنّ الرواية في خطابها، قد عُنيت بالذكريات، وهذه الذكريات يُراد لها أن تكوّن مُدونةً لأنَّها تُسجل رأيها الاستنكاري في حقِ السلطة الحاكمة. المُتلقي يجدُ أن الكاتب، كان حالماً، فهو يعيشُ في داخله عالماً لا واقعيةَ فيه، عالمٌ أفلاطونيٌ. وهذا العالمُ جعله يكون منطوياً في كثيرٍ من أوقات الحياة.

الكاتبُ يبدأ روايته بلحظةِ تأسيسٍ لسوداوية الأحداث التي سيُدونها، فهو يبدأ النقطة الأولى بسوادٍ قاتمٍ، والكلمةُ الاستهلاليةُ لا تحملُ إشارة إلى ضوءٍ قادمٍ على العراقِ، حيث يقول في أوّلِ الرواية: ضاقت ثم ضاقت.. ولم يكن هناك أيُّ أكل لنا بأن يأتي لحياتنا يوم ما وتفرج.. هكذا هي الأيام العراقية (الصفحة ١١)، هكذا قالها الروائي في أوّلِ الاستهلال، ومن بعدها بدأت رحلة التشاؤم حتى نهاية الرواية، طُبعت الرواية سنة ٢٠١٥ بطبعتها الأولى، ولم يكنْ أيّ أمل في سردياته، هذا السواد كان يراهُ الكاتب، كأنَّه واقعٌ مفروضٌ على العراق، لذا، كانت غربته تمثلُ حالة الضياع والتمزق والتشتت التي صوّرها للعراق، وكان يأسى لهذا الواقع إلا أنَّه لا يملك مقوّمات تغييره.

حالة السواد والمأساة، رافقت السارد في كُلِّ مشاريعه السردية، فهو قدْ قرأ مستقبل العراق السياسيّ ووعى ما قرأ، فوصلَ إلى نتيجةٍ هي: أنّ قادمَ العراق شرٌ من حاضرهِ، وأنَّ غَدِه أقسى من يومهِ.

كانَ السردُ أحاديّاً، عبر صوت واحدٍ، هو صوت المؤلف، كان شخصية كامل، عبارة عن شخصية غير مهمة ولم تطور الحدث الروائي، ولم تفعل أيّ شيءٍ إلا بما يفرضه المؤلف عليها. فهي شخصيةٌ مقيّدةٌ بقيودٍ شلّت حركيتها، وجعلتها عبارة عن دُمية، يُحركها الروائيّ، أنّى شاء وكيفما شاء، فهذا

السردُ جعلَ الشخصيّة تتجهُ باتجاهاتٍ قد تتناقض مع سلوكها الداخلي، المهم، أنَّها تُرضي السارد الذي يفرضُ رؤاه بصورةٍ تسلّطيةٍ. الواضحُ الجلّيُ في خطاب السرد، أنَّه يؤسسُ إلى أدلجةٍ معينةٍ، هذه الأدلجة تجلّت عبرَ الهيمنة التي مارسها الروائي على مجمل خطاب الرواية، حتى أنَّك لا تكاد تجد أيّ أثرٍ لشخصيةٍ ما، الشخصياتُ كلها بما فيها الشخصية الرئيسة، مسلوبة الإرادة، ولا صوتَ لها، وإن وجدَ هذا الأثر أو سُمعَ هذا الصوت، يكون الكاتبُ قد أعطى فرصة لغيره ريثما يلتقط أنفاسه من السردِ، السردُ الأحاديُّ جعلَ الرواية تسيرُ على خطٍ واحدٍ، ودون منعطفات أو تعرجات أو كسر للزمن حتى، الروايةُ تستذكر الماضي عبر ذاكرة تحمل أدق التفاصيل اليومية فقد كان واصفاً وصفاً دقيقاً لكل يومياته، تقنياتهُ كانت تقليديةً في السرد، فالرواية أقرب إلى المذكرات الشخصية منها إلى الرواية، فلو حُذفَ اسم كامل فقط، لأصبح الكتاب سيرة ذاتية للمؤلف! وهذا واضحٌ.

السردُ الأحاديّ لم يُطور الأحداث، إذ غابَ عنصر التشويق تماماً، ولم يعد هناك مفاجئات تُكسر رتابة بطء الأحداث، فإذا قُرأت الرواية على أنَّها روايةٌ، سيشعر القارئ بالملل والإحباط، أما أذ حُذفت كلمة رواية من غلاف الكتاب، سنقرأ سيرةً ذاتيةً، تحملُ الكثير من القيمة الإنسانية، فهو يؤسسُ لمشروع المواطنة الحُرة، التي تُبنى على أساساتٍ

متينةٍ، الكاتبُ لم يقدم نقداً للسلطة الديكتاتورية، ويرفض أن يُعينَ بأيّ دائرةٍ حكوميةٍ لئلاّ يكونَ مقيداً وهو الحُرُّ.

تبدأ الروايةُ بوصفٍ لقادمِ أيام العراق، أيّ أنّ الكاتب كان يدرك أنّ العتمة والسواد لن يرفع على العراق، إذ يتضح هذا في كراهية الشعب العراقي لحكامه الدكتاتوريين والديمقراطيين، وهذا الكره على حدٍ سواء، ويعلل الدكتور النفسي قاسم حسين صالح ذلك بقوله: حالة طبيعية أن تكره الناس حاكماً دكتاتورياً.. لكن أن يكرهوا حاكماً ديمقراطياً، كرهاً لأبعد مدى! فتلك سابقة في تاريخ السياسة العراقية، وإن يكره الناس سياسيين هم جاءوا بهم، فتلك نادرة في التاريخ!... (الشخصية العراقية من السومرية إلى الطائفية، دار العرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٦، الصفحة ٥٥) ثم يبدأ في الصفحة نفسها بالشرح والتحليل بضوءِ علم النفس التحليلي، نخلصُ من هذا السرد ومن ذاك التحليل، أنّ العراقيينَ يشعرون بالخيبةِ، نتيجة التجربة التي عايشوها، فالدكتاتورية والديمقراطية كانتا جحيماً لا يطاق، وكلاهما يشتركان في موتِ الأمل في نفسيّةِ الفرد العراقيّ.

الكاتبُ يقدمُ مادته السردية على صورِ الإنسان المُحبط، المكسور، الحالم، يقدمُ نقده على هيئة رصاصاتٍ تصل لأبعد المسافات، فهو يغادر العراق عن طريق رحلةٍ سياحيةٍ إلى الأردن، أثناء التفتيش وفحص الجوازات وختم العبور

بالدخول، ينتفض لكرامته، ويشعر بأنَّ السلطة في العراق، قد أذلّت المواطن، حينما جعلت من موظفٍ تافهٍ من موظفي الجوازات الأردنية، يخاطب كامل بقلةِ أدبٍ (الموظف): كلكم تقولون ذلك ولكنكم تنسون أنفسكم، فتبقون هناك لتسيحوا في شوارعها وتذلوا أنفسكم وبلادكم

كامل: ليس هناك أعز من بلادي عليّ، والعراقيّ الحقيقي لا يحب أن يذلّ نفسه أينما وجد، أما عني يا أستاذ، فلدي عملي ومصالحي في بغداد والحمد لله، ويجب أن أعود إليها بعد أسبوع على الأكثر. (الرواية صفحة ٣٩).

عَودٌ على بدءٍ، نقولُ أنَّ الروائيَّ رجعَ إلى الوراءِ في كل روايته، وهذا الرجوع كان يمثل حاجةً في نفسه، إذ كأنَّه أرادَ أن يؤرخَ لِحقبةٍ زمنيةٍ، هذه تعني وثيقة إدانة بحق سُلطة، مارستَ أبشع أنواع الظلم والتجبر في حقِ الشعب، والشعب وقعَ ضحية هذه السلطة. الرجوعُ إلى الوراء وبناء السرد على آلية الاسترجاع كان هو المهيمن على تقنيات السرد، إذ لم نشهد تقنيات متناوبة، وهنا تكون الرواية حكاية شخصية.

مثلّت الروايةَ صورة من صور الكتابة تحت الأثر، وهذا الأثر هو الحنينُ إلى الوطن والنفور من الغربةِ القاسية التي فرضت نفسها على العراقيّ، الذي لا يستطيع أن يعود إلى الوطن، لأنَّه سيجدُ نفسه في أحوالٍ لا يرتضيها. المشاعرُ متأججةٌ في نفسيةِ الراوي، وهذه المشاعرُ كان تمثل الحافز

في السرد، إلا أن السردَ كان يفتقرُ إلى ما يُضفي عليه صفة الإمتاع، فنحن لا نقرأ جديداً في مجملِ فصول الرواية، البناءُ الروائيُ كانَ بناءً تتابعياً صرفاً ولا تداخل في أساليبهِ، لذا، تجد هيمنة الصوت الأحادي، قد اكتفت بالأسلوب التتابعي أو التسلسلي في طريقة سرد الحكاية، وهذا ما غيَّبَ النزعة الدرامية في الرواية، فهي روايةٌ وصفيةٌ وليست روايةً إبداعية. ختامُ القولُ في هذه الرواية، أنَّها متأثرةٌ بالواقعية والسيرة الذاتية، التي تريد أن تحفظَ لنفسها المنزلة في التاريخ الإنساني والرؤية الشخصية.

القلب لبديل/ محمود جاسم النجار

(١٦)
قراءة في رواية القلب لبديل
للروائي محمود جاسم النجار

هذه الرواية الأروع والأعمق والأفضل من بين روايات الكاتب محمود جاسم النجار، إنها تسرد مأساة وأيُّ مأساة، إن البطل يعيش على شفا حفرة من القبر، كتبها الروائي تجسيداً لأحداث حية عاصفة شاهدها بنفسهِ، وكادت أن تودي بحياته، القلب هو مركز الأعضاء وسيدها إن اضطرب اضطربت له سائر الأعضاء، وما بالك بمشكلة كبرى يصاب بها هذا السيد! حاول أن يسرد محنته منذ بدأها أي منذ لحظة تعرفه على مرضه، وثم مراجعته للمستشفى التي أجرت له الفحوصات،

ومن ثم يبدأ بذكر معرفته بالسيد جارته جوليانا، وكانت خير صديقه له في غربته ومحنته مع المرض، تتفاجئ جوليانا بأن له أخاً يعيش في لندن، وكان اختصاصه القلب في كبرى مستشفيات لندن، فردت عليه جوليانا:

- ما دمت تقول إن لك أخاً بهذه المواصفات، فلم لا تنتقل إلى هناك ويتم علاجك بطريقة أفضل، وتكون قريباً من أخيك، وسيقدموا لك العناية على أفضل ما يكون، فيرد عليها مستغرباً من كلامها

- معك حق جوليانا، لكن حياتي ومتعلقاتي مرتبطة هنا في هولندا، أطفالي وبيتي وأصدقائي وعادات يومياتي بعد تلك السنين التي أمضيت وعشت، ثم إني قطعت شوطاً طويلاً في مشوار الفحوصات الطبية هنا، وباتت النتائج واضحة. هذا التساؤل بين صديقته يخفي ألماً بعيشه الكاتب، وهو أن الحياة الأوربية خاليه نوعاً ما، من المشاعر الودودة والألفة الحميمية، وهذا ما يفسره تساؤله واستغراب صديقته، فيمضي بعدها بالحديث حتى تبرع أحد الأشخاص بقلبه له، وتجري له العملية ويزرع له القلب، لكن هذه المعاناة جسدها بأسلوبه السلس الجميل، حتى إننا عايشنا الحدث معه، واستطاع ان يمسك بمشاعرنا ويأخذنا إلى التعاطف مع محنته العظمى، إن الرواية بمجملها هي تحدٍ كبير يواجه الإنسان، وكيف له أن يكون قوياً ليتمكن من الصمود أمام المرض ويتغلب عليه بقوة إيمانه، رحلة صراعه مع المرض كانت قاسية جداً، لأن مرضه كان بين الحياة أو الموت، وهنا يسود القلق وتبدأ عملية التحدي الكبرى في مسار الرواية، فنرى إن المحنة لم تنتهِ حتى بعد نجاح العملية، فمازالت

صحته مضطربة قلقة! ولعل من أروع من حاولت الرواية أن تجسده هو قوة الإيمان بالقوة الإلهية، وإن الرب سينجيه من هذا المرض العضال، وتكمن عملية الصراع بين المرض وذات المريض بمحاولته أن يعيش ويتلذذ بحياته، إنه لم ينفر من الدنيا ولم يستسلم للموت، بل بقي رابط الجأش، قوي العزيمة، ثابت الجنان، لكن الجانب السوداوي والألم هو الجانب الأبرز والأكثر كثافة في أحداث الرواية، إنها تصلح لأن تكون درساً في الحياة والصمود والتحدي، وكما ألمحنا إنها من أجمل وأروع رواياته فهي جديرة بالدراسة والتمعن بها، لاستكشاف الروح الفنية والجمال السردي الذي تحلى به الروائي العليم، وهو يسرد قصة الألم والمرض القسري.

حنين/ محمود النجار

(١٧)
مكان السرد قراءة في رواية حنين
للروائي محمود النجار

اعتمدت رواية حنين في بناءها الفني على تقنية السرد الأفقي، الذي هيمن على أسلوب بناء كثير من الروايات العربية، السرد بدأ بعمليةٍ استرجاعية للماضي البعيد، وهذه العملية التي انطلق السرد منها تسمى السرد الأفقي، البدايةُ الأولى للرواية من فصلها الأول الذي حمل عنوان (هناك) إشارة إلى الماضي البعيد، ويدل على إن القاص يريد بالماضي تلك الذكريات التي مازال دماغه وقلبه يحتفظ بالكثير منها، الماضي بحلاوته ومره يقول الكاتب: (هناك حيث ينبض قلبٌ بعيد في إحدى واحات المنافي النائية وصدى ذلك البعد القسري عن الوطن، ذلك البعد القاسي الذي فرضته علينا أنظمتنا السياسية من جهةٍ ومن جهة أخرى قساوة مجتمعاتنا وطبائعها المتوارثة عبر قرونٍ سحيقة..) فهو يسوّغُ خروجه من الوطن بأن الأنظمة القاسية والدكتاتورية

هـي السـبب نتيجـة فرضـها الحكـم بقـوة الحديـد والنـار، والمسـوغ الآخـر الـذي يبـدو غريبـاً إذ إن عـادات وتقاليـد المجتمع كانت سبباً في نفوره وغضبه! لعل هذه الكلمة تدلُ علـى ألـم المـرارة والغربـة التـي يعيشـها الكاتـب بنرجسـية واضحة، هذه المجتمعات كانت قاسية بطبائعها العتيقة بدلالة كلمـة (المتوارثـة) التـي تشـير إلـى إن هـذه التراكمـات باقيـة متجذرة في هذا المجتمع الذي يميلُ إلى البداوة في حياته وطريقـة تفكيـره التـي لا يحبـذها القـاص، ثـم يمضـي السـرد يمـارس تقنيـة الفـلاش بـاك أو الاسـترجاع والحنـين لـذلك الماضـي البعيـد فـي مدينـة بغـداد، المكـان مـؤثرٌ فـي نفسـية القاص الذي أعرب عنه من خلال النص، فالحنين هو إلى المكان وليس إلى المجتمع القاسي! وكان البناء الفني قائماً على هـاتين التقنيتين تقنيـة الاسـترجاع وتقنيـة السـرد الأفقـي الذي يخلو من التلاعب والمخاتلة والتشويش والتشويق على المتلقي، بل سار السرد بصورةٍ هادئةٍ، كانت شخصية جلال انطوائية نوعاً ما، إذ إنه لـم يخالط الكثير من الأصدقاء على الرغم أنه كان صاحب عملٍ حرٍ، بدأ الكاتب يسردُ ذكريات تلك الأيام التي قضاها في بغداد وكيفية كانت الأيام قاسية عليه إلا أنّها لا تخلو من متعة وحلاوة قضاها مع أصدقاء الدراسة، فالمكان ظل هاجساً يؤرق الكاتب في غربته القاسية المفروضـة عليـه، الأسـلوب كـان مليئـاً بكـم مـن الأحاسـيس

والمشاعر، فالكاتب يريد أن يبكي وبحرقة على غربته المفروضة لكنه حائرٌ بين نارين، نار شوقه إلى بغداد ونار غربته التي عاشها على مضض، فالرواية لمن يبحث عن الشوق لوطنٍ هُجر منه قسراً، إلى الذي يشعر بدفء وحرارة الحنين إلى أماكن الصبا ومرابع اللهو في إحدى أزقة بغداد أيام الستينيات من القرن العشرين، لمن يأسره الألم على بغداد إبّان عصرها الذهبي وما جرى عليها من تقلبات في صورتها وشكلها وطبيعتها، إنه الألم الذي يؤرق صاحبه ويضنيه ويجعله يعيش المضض والحسرات على الدوام، لعلَّ بعنوانها تكتمل الصورة وتفصح عن نفسها. إنّه حنين عاطفي بين جسد نأى هناك حيث البلاد البعيدة وترك هذا الجسد روحه تلعب وتلهو في منزلها الأول وهو الكرخ الجميل، هؤلاء يكتبون بقلوبهم وليس بأقلامهم، الدم كان هو الحبر الذي يسطر مشاعره ولهفته المتأججة على بغداد، هذا البعد القسري المفروض فرضاً على أبناءه لم يكن هيناً ليناً، بل بقيت النفس أسيرة الحنين إلى مستقرّها، الكاتب يبث إلى بغداد مشاعره وموته السريري وهو ناءٍ هناك عنها، هذا الموت كان قاسياً، خبيثاً، لم يرحم هذا الإنسان الذي شطر إلى شطرين ما بين روح سكنت بغداد ولم تفارقها وجسد بعُد هناك بعيداً عنها، هذه الروح لم تتركه يهنأ برغبته بل بقيت تطلق آهاتها إليه مغرية له بأن يعود يلعب ويلهو

ويستنشق عبيرها، الكاتب يخبرها بأنه يكاد يموت ألف ميتة من جراء هذا الانشطار الجسدي - الروحي وهيهات أن يتم اللقاء بين مدينة تركت في ذاته أعظم الأثر، يعرف المدينة بأنها الأهل، الأقارب، الجيران، المحلة، الجنة، الأصدقاء، السعادة والنجاح، كل هذه تجدونه بين طيات هذه الرواية العاطفية.

طائر التلاشي/ محمد رشيد الشمسي

(١٨)
الخطاب والرمز في رواية طائر التلاشي للروائي محمد رشيد الشمسي

اشتغلَ السردُ بطريقةٍ خيالية بحتة، بشخوص وحوادث رمزية وأسماء أماكن وشخصيات ترمز إلى باطنٍ مضمر في النص، الحكاية السردية كانت تتخذ أساليب عدة في طريقة نسجها أو صوغها، فلم تلتزم الرواية منهجاً فنياً معيناً، بل كانت متناوبة في أغلب الأحيان، السارد يستبطن الفكرة برمزية عالية الدقة، وهذه الرمزية التي اتخذها السرد هي رمزية فنية تضاف إلى عناصر الجمال الفني في بناء الرواية ككل، فالعنوان ينطبقُ على ثيمةٍ مميزة، لذا نرى أن هناك ترابطاً وشيجاً في المعنى بين العنوان والموضوع الرئيس، ولكن تبقى رمزية الثيمة عالية الدقة وتستبطن أموراً كثيرة، لعل مفردة (التلاشي) لها دلالة، فهو لم يكتب الفناء، إذ الحالة تبقى بين الحياة والموت، ربما إنه يرنو إلى تمثل الحالة التي تعيشها هذه الجزيرة بمرحلةٍ من مراحل حياتها

العمرية، فالتلاشي عكس الفناء والحياة، أن تبقى مسألة مرضية وهذه الإشارة ذكية جداً من الكاتب، إنه يريد أن يعرب عن الحالة التي سادت في هذه الجزيرة، إذ فتح الكاتب أمام المتلقي الكثير من التأويلات لهذا النص المضمر، تخاخا شخصية لها الحضور المكثف في الرواية، ولعل تلك القضية التي أثارها في جزيرته قد أحدث خرقاً بالمفاهيم والمعتقدات العامة لتلك الجزيرة التي يحكمها عرف معروف، هذه الشخصية أثارت قضية تخص العقيدة السائدة في الجزيرة، وهي قضية فلسفية تمكن الكاتب من نسجها بصورة احترافية، إذ كان يقول بأن الطير يتلاشى وبما إننا نأكل الطير سنتلاشى إذن وكل متوقعٍ آت! هذه التهمة أو الجريرة التي اقترفها تخاخا والتي أودت به إلى النفي إلى جزيرة أخرى كعقوبة لأنّه خرقَ التعاليم والقانون السائد، وهي إشارة رمزية تشي بأن اللذين يخالفوا العرف العام على علاته وأخطائه سيتعرضون إلى الإقصاء والتهميش والنفي! هذا القانون مازال ساري المفعول بهذه المجتمعات المنغلقة بل حتى المتطورة منها، إذ إن عقوبة النفي ما زالت مطبقة حتى اللحظة، ولعل إشارة الكاتب إشارة ذكية في قضية نطق القضاة للحكم، يقول النص: (وقف القضاة جميعا وانتصبت قاماتهم، و نادى القاضي الأول على الجميع بالانتباه والاستماع إلى قرار الحكم، حيث استأذن أولا من الحاكم،

حول إصدار قرار الحكم) هي إشارة إلى إمكانية تطويع القضاة لقرار السلطان وهذا حصل ويحصل في الأنظمة المتسلطة الديكتاتورية، إذ يكون القاضي بأمر الحاكم! وهذه قضية مثيرة للجدل بين علاقة القاضي والسلطان، وقد ورد في التاريخ الكثير من قُبيل هذه القصص، التي كان القاضي طوع أمر الحاكم! بقيت الفكرة الرئيسية لها الثقل الأكبر في السرد ولم تغب عن خيال الكاتب، والطريف أن هنالك بوح تراثي ورد في داخل النص وبالأخص في الفصل الثالث، الذي كان فصلاً يحمل نكهة تراثية قديمة وظفها القاص بأسلوبه الخاص، إذ جعل طريقة تغيير الإله القديم بعملية انتقال جمعي لكل الناس، وقام هؤلاء الناس بعبادة الإله الجديد (الطائر الداجن)، يؤكد هذا مقولةً شائعةً وهي أن الناس على دين ملوكهم، هذا التطويع وفرض الرأي من قبل السلطة يأتي لأنها تملك زمام التصرف والقيادة على حياة الناس العامة، الرمزية الخيالية هي ما كان عليه السرد بمجمله، الرواية تتحدث عن تاريخ قديم ومعاصر لجزيرة لكنها ليست رواية تاريخية، فهي تعالج الحدث وفق رؤية اختص بها السرد وعمل عليها، فكان الخطاب خطاباً حيوياً لأنه يحاكي حدثاً متجدداً، الخيال القصصي كان بعيد الغور في بث حكاية إثر حكاية إثر حكاية، هذه القصص كلها لم تبعد عن الفكرة الجوهرية لفحوى الرواية، إذ هذه القصص

أو الحكايا القصيرة كانت مكملة لعملية البناء السردي للقصة الأم، هذه صفة قل من برع فيها وكتب على غرارها، الكم الرمزي جعل من الرواية عبارة عن نص مضمر، هذا الضمور الخيالي يستدعي أن يكون المتلقي متعمقاً في فهم النص والغور في داخله حتى يستطيع أن يفكك ويحلل ويفسر، الخطابُ الرمزي كان خيالياً بامتياز وهي ميزة من أفضل ما اتصفت أو اشتغلت عليه الرواية في بنائها، الاستحضار الذي عملت عليه الرواية أن أحداثها كانت لها دلالات في واقع أحداث الحياة المعاصرة ولكن بأسلوب رمزي، الحدث الرمزي قد صِيغ بلغة هي الأخرى رمزية أيضاً مما جعل النص ذو فضاء مفتوح يحتمل أوجهاً عدة من وجوه التأويل، إن أي عملية تفكيكية لهذا النص تجعل لكل قراءة نصيب من هذه التأويلات، الصوغُ في بناء الحكايات كان يتطور تطوراً أفقياً يتناسب مع تطور الثيمة المركزية، سيجد المتلقي وسائلاً كثيرة في البناء الأفقي لكن هذه الوسائل كلها تنحو منحىً فنياً لا يبعد عن فحوى ومغزى القضية التي تعالجها فكرة الرواية، الرواية التي أخذت مساحة كبيرة من الرمزية والدلالة أعطت انطباعاً كبيراً من خلال نصها المفتوح، تركت الرواية بصمة في خاتمتها وهي أنها أعربت بأنها قد اكتملت ووصلت إلى نقطة النهاية لكن أحداثها ما زالت شاخصة مستمرة لم تتوقف ولن تتوقف! هذه الكلمة هي شفرة قوية قد تركها الكاتب

للمتلقي لكي يجعله مشغولاً بهذه الرواية، الروائي أراد أن يشخصن الحالة ويترك الفضاء التأويلي للمتلقي، وهو بهذا حسناً قد فعل، إذ الكاتب الجيد هو من يجعل القارئ يتساءل بل يكثر من ترديد الأسئلة وفي كل عملية تساؤل ينفتح بابٌ جديد من الأسئلة، هذا يدلُ على عمق النص ورصانته التي حِيك بموجبها وعلى دراية تامة بعيدة الغور، تعمدَ السارد أن يكون الخطاب مفعم بالتورية وعدم التصريح بل كان تلويحه أقرب في المعنى من تصريحه، فالرواية عملت للإنسان الفرد، المجتمع، السياسة، التاريخ (الأجيال السابقة واللاحقة)، التربية (علاقة الحاكم بأمه)، كل هذه القضايا كان لها نصيب وافر من الحبل السردي برؤاه التأويلية، إن استخدام عنصري البلاغة أضفى بُعداً تفسيرياً وتأويلياً مختلف الأوجه لأن دلالة المفردات كانت متغيرة متجددة تتناغم مع المغزى المبطن في النص.

قصة العفريت/ أحمد الجنديل

(١٩)
التكثيف الرمزي في قصة العفريت من المجموعة القصصية طقوس لا تعرف الحياء للقاص أحمد الجنديل

القصةُ هي إحدى قصص المجموعة التي وضع لها القاص عنواناً مُلفتاً للقارئ (طقوس لا تعرف الحياء) الصادرة في *طبعته* الثالثة عن دار تموز السورية سنة ٢٠١٨. من الوضع إن للعنوان سيميائية ستتضح عند أول قصة من قصص المجموعة. إذا كانت الاستعارة تمثل روح الأدب، فالرمزية تمثل قوة ديمومة وبقاء الأدب، قد تتكرر الثيمات، وقد تتكرر الشخصيات، وقد يتكرر المؤلف في كثيرٍ من الأحيان في قصصه إلا إن للمبدع طريقة تخالف المألوف الشائع، فالرمزية المكثفة في قصة العفريت كانت عبر استخدام رموز كثيرة بالقياس وحجم القصة، من العنوان الذي اتخذه القاص لمجموعته (إنه يكسر المحظور ويتمرد عليه) وقصة (العفريت) التي بدأها بنفور واستياء الشخصية

(رشاد) لهذا اللقب الذي أُلصقَ به دون رغبة منه، في أوّل القصة يحملُ صفة العفريت، ثم قليلاً تتحول الصفة إلى لقبٍ يرافقه في حلِّه وترحاله، حتى صار لا يُعرف اسمهُ إلا مُلتحماً بلقبه، ويمضي السارد قليلاً حتى يعرب عن نقده لما تراكم من عاداتٍ وتقاليد (دخلت إلينا) وهي رمزية عالية الدقة، إذ إن القاص يُوضح أن هذه الأعراف والتقاليد هي وافدة من الخارج لمجتمعه ويفصح أن هذه التقاليد أصبحت معتقدات وتجذرت تجذراً عميقاً في مُخيلة الناس حتى أصبح نقدها يُعد عملاً غير مُسوّغ على الإطلاق، وهذا التجذير في بنية العقل المجتمعي تجذر بفعلي (التكرار والإعادة)، وهذه ظاهرة يقرها علم النفس الحديث اليوم وقامت عليها أبحاث عديدة، والرمزية الأخرى الأكثر تجليةً ووضوحاً أو الأقرب إلى المباشرة هي المحاورة التي حصلت بين (رشاد) أمام مجموعة من زملاء الصف، وكيف إن نظرات الطلبة تحولت إلى نظرات شزرة واجمة وناقمة على زميلهم الذي تحدث بما يؤمن به ويعرفه، والرمزية الأكثر وعياً هي لجوء الأستاذ إلى مسايرة الجمهور وإن كان الجمهور خاطئاً! فالأفكار يجب ألا تُذاع مباشرة على جمعٍ متفاوت الثقافة والمعرفة، وهذا تم من خلال استدعاء الأستاذ للتلميذ رشاد وتأييده بما طرحه (فيفرح التلميذ رشاد) ولكن نصحه بعدم مصارحة أو الجهر بكل ما يؤمن به (فوجمَ رشاد). هذه الرمزية تشير إلى

هيمنة وسطوة التجهيل المقصود الذي يُحاك ويكاد أن يُفرض على الناس، فمخاطر طرح الأفكار في محيطٍ منغلقٍ على نفسه يُعد عملاً جريئاً ومتمرداً (بنظر الجمهور) ولكن هذا يحتاج إلى نفسٍ واثقة من خطواتها. يرمزُ القاص إلى رمزية الغربة أو التفرد الذي يتعرض له (رشاد) بأربع مرات في القصة، الأول: في المدرسة التي تركها ولم يجد من يعبأ به ويأسف له. ثانيا: في الفندق الذي عمل فيه ثلاثة أشهر ويتركه (دون سبب من القاص). ثالثاً: في مطحنة المدينة التي طُرد منها بتهمة الزندقة. رابعاً: في محل الحاج إبراهيم الحلواني الذي تركه أيضاً لكنه يعود إليه بوساطة الأرملة بهيجة التي لها كلمة على الحاج إبراهيم. كل هذه الرمزية يريد القاص منها أن يعبر عن الحالة الفردانية والغربة الموحشة التي يفرضها الظرف أو المحيط على الشخصية المميزة أو التي لا تعترف بأيّ تراكمٍ مفروضٍ. رمزية العفريت وردت في مخيلة (رشاد) بالقدرة الجنسية) مع بهيجة الأرملة، التي أخذت الكثير من مخيلة القاص ليصفها بكثيرٍ من صفات الإغراء والإثارة. شخصية بهيجة الأرملة هي مؤشرٌ كبير لرمزيةٍ عاليةٍ ومميزة، بل إن الثيمة قامت عليها وعلى شخصيتها ودورها التفاعلي مع شخصيات كالحاج إبراهيم والضابط الخفر الذي يظهر اسمه بنهاية القصة، ربما إن رسالة القصة تكمن بخاتمتها التي أوصلها القاص إليها

بعد سلسلةِ مواقفٍ ثانويةٍ ليفاجئنا بنهايةٍ قد رَمزَ لها في منتصف القصة ليؤكدها في ختامها! أرادت القصة أن تكشف حقيقةً مُعاشة ولها واقعٌ حقيقي في كل المجتمعات لكن هذا تم برمزيةٍ واشتغالٍ قصصي دقيق، حتى أنّك لتكاد تعجب من الإطناب في الوصف مقارنةً بهذه الرمزية، من هنا تعتبر الرمزية عنصراً حيوياً في الأدب، إذ الأديب (أحمد الجنديل) مارسَ التمويه والضباب في سرده متكئاً على مقدرته في استحضار الرمز وبناء القص عليه وبهذا مضى السرد على ما مضى عليه، بناء القصة كان يشتغلُ على الرمزية ليمارس نقده للحالة التي يريد نقدها، فهو يتعجب كيف رجع للعمل عند الحاج إبراهيم الحلواني ويتعجب أكثر من طريقة استقبال ضابط الخفر (الذي أطلق سراح صديقه مسعود مباشرةً بعد أن طلب منه أن يأتي صباحاً ليكمل إجراءات الكفالة!) كل هذا تم بوساطة بهيجة الأرملة، الواثقة أن لها تقديراً عالياً عند الضابط، القاص ترك القصة مفتوحة النهاية كأنه يريد أن هناك نهايات كثيرة للقصة أو إن نهايتها معروفة أو أنها لا نهاية لها. المُسوغات التي قدمها القاص لشخصية بهيجة الأرملة قليلة مقارنة بشخصية رشاد، وهذه مفارقة تُحسب للقاص، إن القاص أوهمَ المتلقي، كان القارئ ينتظر المفاجئات التي ستحصل لشخصية رشاد إلا إن القصة قد خالف المتوقع وجعلت الانعطاف يكون في شخصية بهيجة وهذا ما ندعوه

في النقد بالمهارة التي هي ميزة ينفرد أو يتمكن منها السارد المبدع. القاص بعد أن صدم المتلقي بجرعةٍ من الرمزية، لم يخبرنا عن الكيفية أو التنازل الذي قدمته بهيجة للضابط بل ترك القارئ يعرف ويكشفها بنفسه وهذه هي ما نوهنا له في البداية من أن الرمزية كانت ميزةً مهيمنةً على القصة كلها، وهذا الابتعاد عن المباشرة أكسب السرد ميزة الاحتفاظ برمزيته الواضحة.

آلهة من دخان/ أحمد الجنديل

(٢٠)
الانتهازية الدينية والسلطة السياسية في رواية آلهة من دخان، للروائي أحمد الجنديل

المتتبعُ لسرديات الروائي أحمد الجنديل يجدُ بوضوح أن هنالك رمزية عالية ومكثفة، نراهُ يعتمدُ أسلوباً مميزاً غلبَ على كتاباته الأدبية، لعلَّ العنوانُ والذي يشكلُ عتبةً سرديةً أولى، يمكن أن يقف عندها المتلقي ليتساءل عن تعددية هذه الآلهة والتي هي عبارة عن دخان، فلو تأمل القارئ كلمتي (الآلهة، الدخان) لأدرك بجلاء، أن الكاتبَ يمارسُ عمليةً نقديةً عبر سرديته هذه، فالآلهة المقدسة (عند كثيرٍ من الناس) هي عبارة عن دخان! أن الروائي وظفَ سخريته من هذه(الآلهة) عبر دلالة مفردة (دخان).المعروف أن العقيدة في الآلهة تتجذر وتقوى في النفوس وتكون متمركزة في قاع أدمغتهم ولم تستطع قوة اقتلاعها، وهذا ما جعل السيطرة على الناس باسم الله سهلاً وميسراً، إذ يتم الاستغلال وتوجيه الجمهور عبر أدلجة لها طابعٌ ديني صرف، ومن ثمَ ندخلُ

إلى الاهداء لنجد أن الرواية تُهدى للميعة، هذا الاسم سيكون أول شخصية يتم البحث عنها في الرواية لنعرف من تكن هذه الشخصية التي شكلت دالةً معينة لاحقاً. الانتهازية الدينية وما سببته من ردة فعلٍ في وجدان الكاتب، إذ سرعان ما سطرها كفعلٍ انعكاسي يخالف التيار السائد، السلطة الدينية على علاقةٍ مع السلطة السياسية، والعلاقة قد تلتبس في بعضِ الأحيان إلا إن الغالب هي علاقة تبادلية تحكمها المصلحة، وكما تقول المقولة: الملك بالدين يبقى، والدين بالملك يقوى، نجد أن السلطة الدينية التي مارست الانتهازية مع السلطة السياسية كانت متمثلةً بشخصية الشيخ مصطفى البرهان الذي توفيَ والده والذي كان محترماً عند عوام الناس، حالما يموت الشيخ الكبير يأتي الدور للشيخ الابن ليمارس سلطته (الدينية) على العوام، مستغلاً مكانة الأب ومنزلته عند الناس، ولعل الصلاة على الجثمان تعني الكثير في عرف رجالات الدين، إذ أن لها أمثلة وشواهد كثيرة تاريخية، فالصلاة لها دلالة واضحة، لا يريد الشيخ الأبن أن يتركها لأحد، يقول الشيخ مصطفى صفحة١٢: (قلتُ في نفسي هؤلاء رصيدك الحقيقي يا مصطفى، لم تذهب جهود أبي في مهب الريح...) هذا النص يحثُّ الشيخ الذي خَلِفَ أباه، أن يستعجل ويملأ الفراغ الذي حدث وسيحدث إن لم يستغل الموقف بسرعةٍ، هذه الروح الانتهازية هي صفة مميزة

لسلوك شخصية الابن وشخصية عمته التي بدت هي الأخرى امرأة انتهازية تمثل الجشع والاستغلال، وذلك عندما بدأت تتقاسم تركة أخيها مع ولده وكيف صارت تشدد بلغتها محذرة متوعدة، وفي صفحةٍ تالية يرد النص الذي يمثل الدناءة في استغلال عقول البشر، وكيف أن كثيراً من رجال الدين لا يريدون من الجمهور أن يتنوروا ويتثقفوا خشية فقدانهم، فكان الشيخ الكبير يوصي ولده الشيخ الصغير صفحة ١٣: (اسمع يا مصطفى، لا تحرك المياه الآسنة فعندما تقول بذلك ستخرج لك الديدان الراقدة في القعر وستكون الخاسر الوحيد)، تحريك المياه يعني العقول وهي دالة كشفها النص الذي يليه، وكلمة ديدان إشارة إلى رؤية المرجع الديني الأب للناس، وكيف يصفهم بكلمات غير مهذبة (الآسنة، الديدان، القعر، الخاسر)، أما الانتهازية السياسية فتمثلت بالسلطة السياسية، التي كانت تتقاسم الخيرات مع السلطة الدينية، فهذه العلاقة ما بين السلطتين قد تبدو للجمهور خلاف ما هو معروف، فالناس عامةً يرون أن السلطة الدينية هي سلطة روحية وأنها ظل الله في أرضه لهداية البشر وتقريبهم للدين، لكن الواقع كشف عن زيف هذه النظرة، بل ظهر في الرواية أن السلطتين على علاقةٍ سريةٍ، فالسلطة الدينية تستغل الناس باسم الدين والسلطة السياسية تستغل الاثنين معاً، تجلت الأمثلة التي وردت في الرواية عن كثيرٍ

من المصالح المالية بين الأثنين، فمثلاً لو تأملنا كيف أقنع الشيخ الديني الحاكم السياسي بضرورةِ تخصيص قطعة أرض (صفحة ٢٦) وكيف أن الحاكم كان على أتم الاستعداد للتنازل عن الأرض، بل كان مستعداً عن التنازل عن كل شيء إلا عن الكرسي الذي يجلس عليه، هذه العلاقة هي التي انتقدها المتنورون وبينوا عبر كثيرٍ من كتاباتهم على ضرورة الانتباه إلى هذه الانتهازية التي تمارس ضد الناس والناس لا يعلمون بها، إنهم سكارى وهم فعلاً سكارى! عقولهم خدرها رجال الدين، بشعارات دينية، تلقى على رؤوس البسطاء من قبل كهنة الدين وتجاره، إنها جريمةٌ كبرى، إذ تستغل عقول الناس ويتم تخديرهم بشعارات براقة ووعيدهم بغضب العلي الأعلى، والناس يخافون ومن طبيعة الإنسان الخوف، وفي هذا الخوف يقع الإنسان تحت سطوة المنتفعين. المتتبعُ لرمزية التوظيف أو لتوظيف الرمزية العالية والدقيقة في العلاقة بين سلطة دينية وسلطة سياسية، سيظهر له أن المجتمع ضحية سلطتين متصالحتين على تقسيم ثروات الجمهور، طبيعة لغة الرواية أفلتت من التقريرية التي تُرهق السرد ولم تقدم تطوراً إبداعياً، الرواية نقلت لنا الثيمة عبر التخييل وصرنا نراها واقعاً حيّاً، نعيشهُ يومياً ونتعايش معه على الدوام، الدلالات كثيرة والرموز أكثر، وما بين الدلالة والرمز لعب الروائي لعبته فنياً ومضى يبثُ الرواية حدثاً

يطورهُ آخر، تارةً نبصرُ الشخصية تعبر عن نفسها وتقوم بتوجيه خطاب عبر إملاء راوٍ عليم، وتارةً أخرى نرى الخطاب يأتي عبر الكاتب، هنا نتساءلُ عن هذا التلاعب، حتى أُشكلَ الأمر علينا بين رؤى الشخصية وبين آيديولوجية الكاتب ومنحاه الفكري والمعرفي، وكما يقول بول سوديه: الأدب ضمير الإنسانية والنقد ضمير الأدب. فانطلاقاً من هذا الضمير، مارست الرواية نقدها لهذه الهيمنة التي فُرضت على الجمهور عبر التناغم والاتفاق مع الآلهة والحاكم، ورمزية (الدخان) في العنوان الذي شكل عتبة مهمة تدعو إلى التساؤل قبل قراءة وتلقي النص وقبل الولوج إلى عتباته الأخرى، الدخان يشير إلى هشاشة هذه السلطة التي نقدسها، ويشير إلى أنها سلطة من فراغ وهذا الفراغ مليء بشعوذات وترهات صُبت بقالبٍ دينيٍّ فتصلبت في النفوس وأصبحت عقيدة، فهذا الاستغلال والتجهيل جريمة ضد الإنسانية (لو كانت هناك قوانين تُعنى بكرامة الإنسان كإنسان)، ولعل قول الفيلسوف مكسيميليان روبسبيير: علاقة رجال الدين بالأخلاق مثل علاقة المشعوذين بالطب. وهذا القول يمثل رجل الدين الذي ينطبق عليه القول، الروايةُ كانت تمشي بخطٍ أفقي، وفي أحايين قليلة تسلك الطريق الشاقولي، كسراً من الكاتب للرتابة ولتشويق المتلقي، عبر تغيير الطريق حتى لا يشعر المتلقي بأن هناك نمطية واحدة، اللغة كانت أقر إلى

لغة الصحافة منها إلى لغة الأدب، وهذا أضفى على الرواية السهولة في تركيب بناء الجمل دون التعقيد اللفظي أو الحذلقة، إنَّ كيفية بناء الشخصية الانتهازية (الدينية/ السياسية) كان ممتازاً، إذ الشخصية الدينية كانت تتكلم بلغتها وليس لغة الكاتب، والشخصية السياسية كانت تفعل ما يمثلها وليس ما يُملى عليها، وبهذا التجرد وترك الشخصية تخوض صراعها مع الحياة لوحدها يعد ميزةً سرديةً، خطابُ الرواية اشتغل على تقنية التنوير دوت إفصاح، واشتغل على نقد الرجعية الدينية الفارضة سطوتها بترميز فني، فلم تتأدلج الشخصيات من لدن الكاتب بل كانت لها رؤاها الخاصة وأدلجتها التي هي بمثابةِ صفةٍ لها، تختم الرواية فصولها واحداثها بقول صفحة ١٧١: (ارتدت الثعالب ثوب النسك والطهارة، فهم توارثوا المكر والخيانة جيلاً بعد جيل مثلما توارث الرعاع الغباء جيلاً بعد أخر.) هي كلمة تفصحُ عن ثيمة وخطاب الرواية ككل، باختصار هي نقد لأي سلطة تستغلُّ الإنسان وتفرضُ عليه نوعاً من الخداع والتضليل، وفي كل الأحوال القراءةُ النقدية التي هي قبل كل شيء كما يعرف النقد كارلوني وفيللو في كتابهما تطور النقد الأدبي: النقد الأدبي هو تحديد الأهداف التي يرمي إليها والطرق أو الأساليب التي يستخدمها. فالمتلقي لسردية القاص الجنديل سيجمعُ كماً من الأهداف التي شغلت مخيلة المُنتج حتى صاغها

بصورةٍ سرديةٍ إن لم تكن مكتملة العناصر فهي قد سلكت سبيل الكمال.

ثلاثٌ وستون/ أحمد الجنديل

(٢١)
توظيف الرمز في رواية ثلاثٌ وستون للروائي أحمد الجنديل

الرمزية (symbolism) هي مصطلح جديد لحركة أدبية اشتهرت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر، هذه الرمزية تعني التعبير عن فكرةٍ ما أو موضوعٍ ما عن طريق الرمز أي بشيء مضمر يشير إلى المعنى المقصود، وقد لجأ الكاتب الجنديل إلى الرمزية في الرواية ليعبر عن فكرة وحالة، العنوانُ يشيرُ إلى العمر وهو ثلاثٌ وستون، عندما يصل هذا الشخص (وليد) إلى سن التقاعد، تبدأ الرواية بالروتين الخانق والمتعب والمؤذي وهو مراجعة الدوائر الحكومية، وليد (المعلم) الذي يربي الأجيال على الفضيلة والشرف والأخلاق طيلة أيام خدمته كمعلم ينصدم بسلوكيات تتعارض مع ما كان يبثه في نفوس طلابه وربما لم يعرف هذه السلوكيات، الكاتب يبدو واضحاً أن لديه معرفة واسعة بتقنيات الرواية إذ أنه لم يدخل مباشرةً إلى الثيمة، بل قدمَ

مقدمة استهلالية رائعة، ليدخل المتلقي إلى النص وهو مندهشٌ منجذبٌ إلى عمق هذه المتاهة التي ولجها للتو، المقدمةُ الاستهلالية، كانت بلغةٍ غاضبة، ناقمة، متمردة، تدلُ على إنكسارٍ وخيبة بدلالة النص (ولم يبقَ غير جذور يلتهمها الجفاف، وأغصان يابسة، وجذع يئن من ثقل ستة عقود ونيف من الضياع والغربة والخسران). يبدأ الحدث بعد الوصف، يذهب (وليد) لمراجعة دائرة التربية لغرض إكمال معاملة التقاعد، يدخلُ إلى الدائرة فيجد الموظف الأول قد أرشده إلى غرفة أخرى عند شخصية الست مديحة التي كانت هادئة وعلامات الحشمة و(الاستشراف أي التظاهر بالعفة) واضحة عليها بدلالة (رفعت رأسها فبان وجهها وسط الحجاب) يدلُ على الظهور بالمظهر المحتشم الذي يفرض هيبته على المتلقي، حتى اللحظة، المعلم وليد هادئ، لكنها ترشده إلى المدير لأنها تريد أوراقاً ثبوتية تدل على خدمته في مدرسة الزهور التي تكون في محافظة أخرى التي نقل إليها قبل عشرين سنة! نقد التمظهر الخارجي وعدم الانخداع به هذا ما يستبطنه النص أعلاه، ولما يدخل إلى مكتب المدير الذي زاد الطين بلّة وأضاف عقدة جديدة في المعاملة يجد أن المدير يتبجح بالقانون وأن البلد في أعلى مستوى في تطبيق القانون وأن القانون هو الذي يحتكم إليه السكان، حالما يخرج يجد أن هناك سمساراً ينتظره، ليعرض عليه إنهاء معاملته دون

جهد وعناء واستثناء من الذهاب لتلك المحافظة لجلب تأييد ثبوتي! هذا يتم بمبلغ مليون دينار فقط تدفع للست مديحة والمدير وينتهي كل شيء، النص يستبطن نقداً لاذعاً على سلوكيات الموظفين في دوائر الدولة، وكيف تكون هذه السلوكيات من أدنى موظف لتصل إلى أعلى موظف، التحولات السلوكية تظهر تبعاً للحالة العامة السائدة. إن الحالةَ التي سادت المشهد بعد تغير النظام كانت منفلتة إلى حد بعيد وغياب شبه تام للقانون، الكاتب مارس لعبة الدلالة بالكلمات التي بثها في النص، يبدأ النص يدخل متاهة أخرى وهو يمارس لعبة الظهور والاضمار حيناً بعد حين، يبدأ السرد بذكر القصص التي حدثت للمعلم وليد في أيام الاعتقال الذي حدث (بظلم كبير) نتيجة لسلوكيات النظام الدكتاتوري المستبد، يذكر المعلم وليد أنه قرأ عبارة أثارته وبقي يذكرها وهي (جئنا لنبقى)، تستبطن المنطق الذي يستحوذ على مخيلة رجالات الحكم، وأن الأنظمة التي تحكم البلد تجعل البلد والناس كأنهما بستان خاص لهم، وهذه العبارة تدل على أن هذه الأنظمة التي تتعاقب على البلد تأتي من ذاتها سواء بإنقلاب عسكري أو سياسي أو تمكن ونفوذ سياسي مجتمعي، ودلالة كلمة (جئنا) تعني أنهم أتوا من أنفسهم، أي هي إشارة مضمرة لعدم أهليتهم وقناعة أبناء البلد بهم، وتدل في وجهٍ آخر، أنهم عملاء وذيول

للخـارج، أو إنهـم لا توجـد لـديهم القاعـدة الشـعبية التـي يستندون عليها، فقد كشفت دلالة كلمة (جئنا) النقد المبطن لأولئك القادمين من خلف الحدود، الذي أمسكوا سلطة إدارة البلد دون وعيٍ أو معرفةٍ بكيفية الإدارة والقيادة، فكلمة (جئنا) تعري زيف الديمقراطية التي جعلوها غطاء لهم ليقولوا أنهم أقبلوا نتيجة لتطور وعي المجتمع الذي قرر أن ينظم العملية السياسية عبر الانتخابات! شخصية المعلم مارست دور المربي الناقد، إذ يدل السلوك الهادئ على شخصية رزينة وتتصف بالعمق في السلوك التربوي، إذ حتى في الاعتقال اتهم بأنه (سب الحكومة) وهي تهمة باطلة ألصقت به ولاقى الويل والعذاب منها، فبعد أن سأله المحقق سبب شتمه للحكومة قال المعلم: (أنا معلم ومرب، ومن غير المعقول أن يصدر مني كلام فيه سب أو شتيمة) هذه دلالة على القيمة التربوية التي تعلمها المعلم في سلوكه وأصبحت منهج حياة له، دلالة الكلمة تريد أن يكون المعلم قدوة وان لا يصدر منه السب أو الكلام الفحش، لأنه مربي والمربي يجب أن ينمي ويصقل الموهبة ويغذي الأفراد بالخلق والعلم والمعرفة، هذه مهمات يستنبطها النص ويعطي وظيفة صعبة على المعلم، لأنه مرآة الجيل الجديد، مارسَ الكاتب لعبة تقنية وهي تقنية جديدة من تقنيات السرد ألا وهي الهروب من السرد والتلاعب في الأنساق البنائية، فالقسم الأول كان

تناوبي تقابلي في حين أن القسم الثاني والثالث كان تتابعي بصورةٍ تامة، الثيمة واضحة ومن خلال هذه الثيمة برزت ثيمات أخرى بصورةٍ رمزية مبطنة بين ثنايا النصوص، شخصية المعلم تريد نقد هذه التحولات المجتمعية والسلوكية التي ظهرت نتيجة لتغير النظام السياسي، ولعل مقولة أن الناس على دين ملوكهم تُثبتُ صحتها أمام هذا التغير الكبير الذي طرأ على الناس، في النظام السابق كان البعثي أو رجل الأمن الحزبي هو الآمر الناهي في حل المعضلات، أما في هذا النظام الذي إتخذ شعارات إسلامية فإن الشيخ المعمم هو الآمر الناهي في حل المعضلات، فما بين رجل الحزب والشيخ المعمم تتضح الصورة في أن الناس تتكيف لطبيعة النظام الذي يفرض نفسه عليها، لكن الفرق بين النظامين أن ذلك النظام أحكم سطوته بالحديد والنار، وهذا النظام أحكم سلطته بالخديعة واللعب على مشاعر البسطاء بواسطة توظيف الدين لغايات دنيئة، مدرسة الزهور التي هي المشكلة الكبرى التي ظهرت في السرد، يصل إليها المعلم وليد يجد اسمها تغير باسم إسلامي جديد، يتساءل المعلم عن السبب في هذا التغير، إذ اسم الزهور يتناسب مع عمر هؤلاء البراعم الناشئة، لماذا أقحمت العبارات والمصطلحات الدينية وفرضت فرضاً على هذا الجيل الجديد، رياض يمثل الجيل الجديد تماماً عكس والده

الذي يندهش من هذا العصر الجديد وكأنه خارجٌ من كهف قضى سنين حياته فيه، التحولات السلوكية كانت هي الأبرز في نقد الكاتب، الرواية ذات لغة تشد المتلقي لما تحمل من كم كبير من الصور البلاغية والمركبة تركيباً فنياً بامتياز، لعلَّ الروايةَ هي نوع من التجديد في السرد، إذ كتبت بتقنيات سردية جديدة تتلاءم وروح العصر الذي تكتب فيه، الرمز كان هو السائد المهيمن في النص، إذ وظف بتوظيف تقني مميز، واستخدم عبارات تحتاج إلى شفرات لتفكيك النص، قد يصعب على القارئ أن يستتبع الرموز الكثيرة التي يرمي إليها النص لكنه سيجد الكثير وهو يتأمل السطور بعين متفحصة وبصيرة متقدة.

سيدات زحل/ لطفية الدليمي

(٢٢)
التخييل القصصي ومتلازمة الحرب والحياة في رواية سيدات زحل، للروائية لطفية الدليمي

الحربُ، هذه الثيمة التي أخذت حيِّزاً كبيراً من فكر الإنسان، الحربان العالميتان وما خلّفتاه من ويلات وكوارث على الشعوب، قد ألهمت العديد من كتاب الرواية أن يتخذوا من فكرة الحرب فكرة رواية ويصوغوا أحداثاً تستعر في مخيلة الكاتب سواء ما كان حقيقياً أو عبر الخيال القصصي، أما الكاتب العربي، فقد ألهمته ثيمة الحرب كونها مادة واسعة وفكرة لن تنتهي الكتابة فيها تبعاً لتنوع الحروب وتبعاً لكمية المأساة وربما تبعاً لتغير القصص المروعة التي تنتج عن الحرب، وناهيك إن كان البلد عبارة عن ساحة حرب استمرت حقباً طويلةً في التاريخ القديم والحديث وحتى المعاصر، إنه العراقُ! البلد الحرب، متلازمتان متعايشتان معاً، كأن وجودهما لن يتم إلا معاً. وكما يقول ريفاتير: النص ولا شيء غير النص، سنتعامل مع الرواية على أنها نصٌ قد

اكتملت تقنياته الإبداعية وأصبحت الرواية تحفة فنية. تشكل الرواية (سيدات زحل) للكاتبة لطفية الدليمي ملحمة اجتماعية تعنى بالناس في محيط اجتماعي وكيفية أثر هذه الحرب في المحيط الذي يضم شتات مختلفة من أناس يعيشون في بقعة واحدةٍ تحدها خريطة جغرافية تسمى هذه الخريطة (العراق)، تستعرض الكاتبة الاجتياح الأمريكي للعراق عبر تقنية سردية غربية، فهي لديها مرجعيات واسعة في الفكر الغربي، الذي ساهم في بنية النص الروائي لديها، هي لا تتشدق بتراكيب اللغة، ولا تلجأ إلى شاعرية شعرية في سرديتها، بل إنها توظف السرد سرداً عبر أسلوب فنّي، تاركة شاعرية القص إلى الأحداث التي تخيلتها وبثتها على شكل قصصٍ من قصص عراق ما بعد الاحتلال (٢٠٠٣)، الصورُ المبثوثة تعطي انطباعاً يمثل شخصية الكاتبة وفق آلية متعددة، فالتقنيات لديها كثيرة، فتارةً تتلبس شخصيتها شخصية من الرواية وتارةً تلجأ إلى أن تخاطب المتلقي عبر إيحاءات جوانيّة تطلقها كثيراً، السرد كان يمشي على خط أفقي وفي بعض الفترات تعطي تطوراً سردياً لتقترب من الحبكة لتترك النص يطور نفسه بنفسه، هذه الحرب الأبدية المغضوب عليها كانت قد خلّفت الكثير من الدمار، منه المادي ومنه النفسي، الكاتبة أشارت عبر رمزية عالية الدقة إلى ظهور جماعات متطرفة دينية في بغداد العاصمة، هنا يتوقف المتلقي

(العارف للتركيبة المدنية لمدينة بغداد ويستاءل) كيف تكون جماعات جهادية في مدينة مدنية قريبة للعلمانية أو المدنية غير المتطرفة؟ بمعنى كيف خلق النظام الديكتاتوري وراءه جيوشاً من المتطرفين الذين سيأخذون حصةً في بناء الدولة الجديدة ويتحولون من مجرد فقاعات أنتجتها طبيعة الظرف الاستثنائي إلى قادة يدخلون في السلطة، وبالفعل هذا ما حصل، هؤلاء الجماعات يحاولون أن يطبقوا التطرف الديني على بغداد انتقاماً منهم لها، فمثلاً التهديد الذي حصل لصاحبة الشعر الأشقر (راوية)،الموظفة التي تذهب إلى العمل بسيارة أجرة برفقة ثلاثة من زملائها، يأتيها تهديد بقطع الرأس!).

وقد عرف صاحب كتاب التخييل القصصي بأنه: السرد المترابط للأحداث التخيلية(شلوميت ريمون كنعان دار الثقافة ط١، ١٩٩٣)، فهذه الرواية اعتمدت سرديةً واضحةً منذ بداية البداية لتكون اسلوباً عاماً حتى نهاية الرواية، وإذا أمعنا النظر لألفينا، إنّ النص كان يعتمد التخييل كأسلوباً مهيمناً على كل الرواية، على الرغم من أن الثيمة واقعية والشخصيات لها شواهد حية ماثلة للعراقي البغدادي بالتحديد الذي عاصر وشاهد الاحتلال وما حصل أثناء وجوده وبعد وجوده، فهنا يدخل عنصر الأبداع الذي تجلّى في السرد، إذ من هذه الأحداث صنعت لنا الكتابة رواية مكتملة العناصر فنياً،

وأضافت كميةً من التخييل الذي جعل الرواية عملاً إبداعياً في ذائقة المتلقي. الطائفية المقيتة التي حدثت بعد الاحتلال وبروز هؤلاء المتطرفين الإرهابيين الذين لا يقلون خطراً عن الاحتلال كيف أسسوا لطائفية مرعبة وهي طائفية الأسماء، فصار الذبح يتم على الاسم أكان من هذه الطائفة أم من تلك الطائفة، تقول الكاتبة: (إعدام الصوت أفظع من إعدام الجسد ص ٥٩). هنا إشارة إلى كبت الحريات وقطع ألسن أي متكلم يتكلم بنقد السلوكيات الإرهابية التي يمارسها الإرهابيون الجدد، تحاول الكاتبة بروحها الباردة المتمثلة بأمثلة كثيرة نذكر منها مثالاً واحداً (وذلك عندما قالت راوية ص ٦٣: ترون يا بنات في لحظة ما يصبح الإنسان القاتل ضعيفاً يشتهي مثلنا رائحة كعك البيت وحضن الأم والأكثر من ذلك عناق الحبيبة، الإنسان هشٌ ومسكينٌ حين يكون قاتلاً أو مقتولاً، هي أرمي له كعكة...) هنا تظهر القيمة الإنسانية والمتناقضة لسلوك الإنسانية، هنا تظهر العطف على محتلٍ قاتلٍ، جاء من بعد الآلاف من الكيلومترات ليقتل! لكنها الإنسانية حاضرة في كلِّ وقت وفي كلِّ مكان، لا بدَّ أن تتجلّى صورتها في شخصٍ ما، وقد تجلّت هنا في فعل البنت (راوية). السلوكُ الذي اتخذته الكاتبة هو توظيف التخييل على حساب الواقع حتى لا تغدو الرواية سوى نقل صورة فوتوغرافية، بل هي كانت تمارس الخلق بهذا النقل، فهنا

تكون الروائية لطفية الدليمي مارست الخلق والأبداع يكمن في هذا الخلق الجديد الذي وظفته عبر اعتمادها التخييل ميزةً أسلوبيةً لروايتها، نجحت الكاتبة في انتهاج آليات سردية متعددة، فمثلاً الجماعات الدينية وقضية التطرف والطائفية كانت كلها مستوحاة من واقع ملموس لكن الصورة التي قُرأت في الرواية كانت متخيلة، حتى أن الشخصيات كانت خيالية في ذهن المتلقي على العكس من واقعيتها في ذهن الكاتبة، فمسألة الحرب كمتلازمة صُبت على العراقيين أو فُرضت على العراقيين ولا محيص عن قبولها والتأقلم معها كعادةٍ متعايشة، وبالفعل استمرت العمليات الإجرامية ترمي بثقلها بكثافة على الشعب وما زال الشعب يتطلع نحو حياة جديدة فنراه يقوم بتنظيف منطقة الانفجار ونقل الجثث إلى المقبرة ونقل الجرحى إلى المشافي، إذ سرعان ما يعود الأفراد إلى حياتهم كأن شيء لم يحصل! هذا بفعل العادة التي فرضتها الظروف القاهرة التي صاحبت الاحتلال، والنقلة التي حصلت بين نظامين جديدين يختلفان عن بعضهما في بعض الصفات والسلوكيات، على الرغم من أن السلطة عندما يملكها جاهل فتكون متشابه في الخطر في كل المجتمعات، ومن حكم العراق قبل الاحتلال كان جاهلاً، والذين تسلموا السلطة كانوا طائفيين انتقاميين في سلطتهم فتشابه السلوك بينهما!

ظاهرةُ أخرى حضرت بكثافةٍ تدعو إلى التأمل، هي حضور الثقافات الغربية والنهل من الحضارات الشرقية، فامتزجت الثقافتان معاً وشكلاّ بؤرةً جديدةً، ففي ختام الرواية نلمس حضور التخييل واضحاً بكم المرجعيات الغربية التي تنهل منها الكاتبة، وبعد ان عرفنا أن مصطلح التخييل كان مصطلحاً غربياً، فطغى وهيمنَ على سرديات الكاتبة، هذه الثقافات التي حضرت كفكرةً أو حكمةً عبر شخصيات الرواية أو عبر خطاب الرواية كانت تُشير إلى متوالية في أرض العراق. إن الحرب كمتوالية سردية وكمتوالية حياتية ماثلة في الفرد العراقي قديمة قُدم العراقي نفسه، هنا نجحت الكاتبة في نقلها عبر تقنيات حديثة أغلبها تقنيات غربية (بحكم أن الرواية منتج غربي بامتياز)، التنظيرُ لسلوكٍ شخصي كان يتم عبر الشخصية ذاتها. حياة الشخصية الأكثر حضوراً وتكثيفاً والتي بُنيت عليها الرواية وقامت الأحداث عبر تفاعلات مستمرة لتطور الرواية نفسها عبر المتواليات المأساوية التي تعرضت لها حياة، قد يتساءل القارئ عن ميزة الأسلوب التخييلي فنقول: أنه يمنحُ النص ديمومة أكثر وحياة طويلة بصحة جيدة، إذ ينفتحُ النص على تأويلاتٍ عدة عبر تمكن الكاتبة واستعاراتها التي تبث فيه الحيوية والبقاء، وما ميزَ أسلوب رواية (سيدات زحل) إنها بُنيتَ على تخييل وهذا التخييل، أستمدَ مصدره من الحدث الذي مرت به شخصية

المُنتِج (المؤلف)، ولو تأملنا العتبات النصية الأولى لأدركنا بجلاء المنهج الأسلوبي الذي قامت عليها السردية الحديثة في الرواية.

(براد الموتى، تفو، مبغى)/ علي العبادي

(٢٣)
النقد الاجتماعي وصور السخرية في المجاميع المسرحيّة الثلاث (براد الموتى، تفو، مبغى) للكاتب المسرحي علي العبادي

المُتَتَبعُ لِحركةِ المشهد المسرحيّ العربي عموماً والعراقيّ بصفةٍ خاصة؛ يجدُ أنَ عواملَ كثيرة تشلّ حركته ورسالته الفنيّة، والمسرحُ يكاد أن يعيشَ حالة من الضياعِ المقصود بظل سياسات مُمنهجة ومقصودة، لكن، ولا يخلو أيّ شيء في الدُنيا مِن هذا الفعل، نبصرُ في الأفقِ، تيارات، أضواء، تجارب ،تضع للمسرح بصمة أو بصمات إبداعية في مشهده العام. فَمِن بين هذه الأصوات، هو الكاتب المسرحيّ (علي العبادي) في مجاميعه المسرحيّة (براد الموتى، تفو، مبغى). يقدمُ مادةً واقعية ومركزية في بثِ رسائل موّجهة إلى الآخر بخيالٍ بليغ المعنى وصور إيحائية رمزية. الاشتغالُ النقديُ الذي قدمه الكاتب، يصبُ في مصباتٍ متفرعةٍ، منها النقد الاجتماعي الذي قدمه على أشكالٍ وصورٍ، استنطقَ

شخصيات المسرحية بصورةٍ غاضبة ووظفها لهذه الغاية ألا وهي النقد الاجتماعي والسلوكي والفكري. هذه الحالةُ تعكس الصورة السوّداوية لِما تراهُ الشخصيّات في مُحيطها الاجتماعي أو الذي تتفاعل معه بصورةٍ مُتناقضة، فبين أخلاق الشخصيّة والمُجتمع، بونٌ شاسعٌ، هنا تتمثلُ الشخصيّة صورة الوحدة المُتميزة وليست المُختلفة، فهو كاتبٌ تميزَ بأن وضعَ لنفسه المكانة التي تؤهلّه، أن يكونَ في مَكانه الأكثر تَميزاً.

ذكر الناقد د. محمد مندور في كتابه (المسرح العالمي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٢٠، الصفحة ١٣): وكانت التراجيديا هي المسرحية الجادة التي تستهدف التأثير في البشر عن طريق إثارة مشاعرهم. وهذا التأثير هو الاشتغال الذي اشتغل عليه الكاتب (العبادي) في مجاميعه المسرحيّة الثلاث، هو التأثير في المشاعرِ، ولكنَّه، سلكَ أسلوب أكثر إثارة وأكثر تأثيراً، عندما وظفَ نِقمتهُ وغضبهُ بصورةٍ ساخرةٍ، هذه الصورة كان بارعاً في خلقِها في ذهنيّة المتلقيّ، فالمتلقيّ العادي يتساءلُ عن كميةِ هذه الكلمات التي تُعد قاسية بحسبِ دِلالة كلّ مفردة، إلا أنَّ الكاتب كان يعني المعنى الأبعد وليس المعنى المتداول المُستهلك.

يرسمُ الكاتبُ في مخيّلته المَشهد ويَختمرُ في ذهنه قبلَ أن يُسجلّه عِبرَ الحوار، فهو يستجمعُ الفِكرة ويدعها تنضج ومن

ثمَ يُطلقها عبر حوار إحدى الشخصيّات، فهو يستنطقُ صورة السخريّة عند المرأة في مَجموعته (براد الموتى):

- وأنا أتقيء كل القيم الزائفة، التي كانت قرآناً لي ذات يوم..

وفي صفحةٍ أخرى من المجموعة ذاتها يقول: ما فائدة أن تستحم وكل ما حولك مشع بالوسخ.

هذان النصّان، ونصوص غيرهما، نُسِجا على هذهِ الصورة، تقف الغاية من وراء لجوء الكاتب أن يسلك هذا الأسلوب وهذه اللغة في مجاميعه الثلاث موضع القراءة، هو لإيصال الثيمات بتقنيات غير نمطية وغير مُستهلكة أو شائعة، فجاءت النصوص تعبرُ عن النفورِ والغضب في نفسيّة الكاتب. صوت الكاتب تقنعَ وراءَ شِخُوصه وبالأخصِ النسائية، فكأنَّه يرمي جام غضبه ونقمته على هيئة صورة أنثى! ولعلَّ صوت الأنثى يحملُ رسالةً رمزيةً أيضاً، إذ أنَّها قد عبرت أكثر مما يعبرُ الرجل، وهذا واضحٌ بأنَّ نقمة الأنثى أشد وأمضى عندما يُراد لها أن تُعبرَ أو تحكي محنتها.

فهو يركبُ الصورةَ تركيباً فنياً بمسحةٍ دراميةٍ، تؤثرُ في الآخر (المشاهد، القارئ، السامع) وهذا التأثير يَقوى كُلّما كانت الشخصيّة تتهتمُ بِخطابها ونوّعيته ورسالته.

والعينةُ الثانيةُ هي المجموعة المسرحية (تفو)، الواضحُ فيها، من العنوان الذي يعد الدال الذي عبرَ بوضوحٍ عن

الدلالة، هذا العنوانُ يمثلُ السخرية اللاذعة والمُمضة التي تؤرق الكاتبُ، هذه المجموعة، تعد النموذج الأكثر سخريةً من بين المجاميع الثلاث، إذ لغة النصوص التي ضمتها المجموعة متناسبة والخطاب العام المشحون بالنقد والسخرية من الواقع المرير الذي كشفه الكاتب عبرة بيئة الحدث والشخصيات.

ومن نصوص هذه المجموعة النص المسرحي (مقبرة)، حيثُ الدفانون الثلاثة والمكان هو المقبرة، والذي كان له دوراً محورياً في بنية الحدث الدرامي، فهو لم يكن هامشيّاً أو ثانوّياً، بل هو يعد نقطة مهمة من نقاط نجاح الحوار الدرامي، ودعمه لفعل السخرية والنقد الاجتماعي لما آل إليه الواقع العربي عامة والعراقي خاصة.

الكاتبُ يشتغلُ على نقد ظواهرَ حيّة ولكن، بصورةٍ عالية الرمزية، ومُكثفة ومُختزلة، فالحوار لا يهتم للجوانب الشكلية أو الهامشية، بل يأتيك بالفكرة خالصة.

إنَّ شخصيات (العبادي)، تُعالجُ قضايا فكرية واجتماعية. إنَّ اهتمامَه النقديُّ تجلّى في صورٍ متعددة. إنَّ المتأملَ في المسرحيّات الثلاث سيَلّمح بكُلِّ وضوحٍ، أنّ الشخصيات كُلّها قد مارست النقد الضمني غير المباشر، ولكن في الوقت عينه لم تكن الشخصيات لتعطي حلولاً حول تلك القضايا التي تنقدها.

وعيّنة ثالثة من الاشتغالُ النقدي الساخر، الذي بدأهُ من العنوان لمسرحيته (مبغى)، التي ما إن تُباشر الشخوص بالحديثِ حتى يبدأ النقد يأخذ الثيمة المركزية لخطابهم، فهو يقول على لسان شخوصه: (لا قيمة للزمن هنا، الذي يرتفع مثل الذي ينحدر..... الوهمُ يغرس أنيابه في الروح التي طالها العطب من كل حدب وصوب...) نحن لا نقرأ صوراً جامدة، على الرغمِ من جَفاف الحِوار في كثيرٍ من الأحيان، إلا أنّ لُغة النقد الذي كان بطريقةٍ صَعبة على جِمهور واسع من الكُتاب، ألا وهو النقد الساخر، الذي يحتاجُ إلى تمَرُنٍ وتَمرُسٍ كبيرين في الكِتابةِ، وهذه التقنية هي تقنيةٌ جديدة وآليةٌ فنية تُحسب للكاتب الذي يعتمد تقنيات جديدة، يُعبرُ من خلالها عن رسالتهِ التي يُريد أن يُوصلها بفنيةٍ عاليةٍ.

الكتابةُ عند المسرحي (العبادي)، لا تعني مجرد الكتابة، أيّ أنَّه لم يكتب للكتابةِ نفسها، بل هو استعمل أسلوبية خاصة هيمنت على قلمه حتى أصبح يملكُ أسلوباً خاصاً يمثلُّ شخصيته ونزوعه الكِتابي. المتأملُ الحذق أو القارئ الإيجابي لمسرحيات (العبادي)، سيخرجُ بملحوظاتٍ تبدو كقيمٍ جمالية، نبدأ أولاً: الخطاب غير المباشر، لا يَستهلك الكاتب مسرحيّاته بخطابٍ مباشرٍ، بل؛ يلجأ إلى جعلِ النص نصاً إيجابياً وحمّال أوجهٍ متعددة، قابلة لتأويلاتٍ كثيرة، وهذا يعني، أن قراءة المسرحية لن تُغني عن مشاهدتها ممثلةً على

خشبةِ المسرح. ثانياً: الأسلوب الضمني في الكتابة، فالأسلوب الضمني أو المُبطن أو الجواني، أي أنَّه الاسلوبُ غير الظاهر ظهوراً عيانياً للمتلقي، هذا الظهور يتجلّى باعتماده على عنصر التشويش أو المخاتلة ليزيد التشويق الفني غير العبثيّ، ونرى هذه التقنية توافرت بكثرة في مجموعته المهمة (براد الموتى)، ثالثاً، اشتغاله على قضايا واقعية. إنَّ الاشتغالَ على قضايا واقعية معاصرة لم يخرجها عن السمة العامة للأدب المسرحي وفقَ التصنيف الأجناسي، بل، هو أدبٌ خصبٌ، يُمثلُ تجربة شخصيّة، تُعد مهمة من تجارب المسرح العراقي، هذه الواقعيةُ هي هاجسٌ يلّحُ في ذاتية المؤلف، لكن هذه الواقعية بالأحداثِ لم تكن مستهلكةً، لأنَّ القراءةَ تكشفُ النص الإيجابي منذ أوّل قراءته، لكن الأسلوب المختال أو الضبابي الذي يعتمدُ على آلية كسر النمطية، جعلَ من النص، يقبلُ القراءات المتعددة الكثيرة، مما جعل القراءات تتعدد بتعدد الأوجه التي ضمنها النص.

النقدُ الاجتماعيُّ هو مصطلحٌ من مصطلحات علم الاجتماع، الذي يعني في أبسط ما يعنيه، أنَّه يُحلل العناصر تركيبة المجتمع التي تكون مُعيبة أو يُنظر إليها على أنَّها صفاتٌ مذمومة وغير محببة، وغاية النقد هذا، هو الإصلاح أو التقويم، أي إيجاد حلول لتلك المشاكل أو الأمور

المشينة، ونلمح في مسرحيات (العبادي)، اشتغالاً على هذه الآلية، أي النقد للإصلاح والتقويم ولكن ما يُشكل على (العبادي)، أنَّه لم يضع الحلول بل اكتفى بإثارتها وإبرازها، وينطلق من مفهوم، أنَّ الأدب يُثير أو يُحفز ولكنه ليس بالضرورةِ أن يُعطي الحلول. إنَّ أدبَ (العبادي) في مجاميعه الثلاث كان يستخدمُ تقنية الإثارة أو التوتر أو الصدمة في المتلقي، دون أن يُنَظِرَ لِحلُولٍ في القَضايا التي يَطرحها في مسرحياته.

تقنية الكتابة الساخرة، أخذت صوراً متعددة في البناء المسرحيّ، فهو يُرَمِزُ الشخصيّة تَرميزاً يجعلُها تَصعبُ على المُستَقبِل، وأسلوبه تَميّزَ بكثرةِ الاتكاءِ على بلاغة الضمنية لتوصيل الفكرة المُراد التعبير عنها. نحن نقرأ مشاهد مسرحية، خطابها العام، موجهٌ نحو الفكر أو قضاياه الكبرى، فمسألة الحياة تشغلُ حيّزاً كبيراً في المسرحيات الثلاث، وهذا الاهتمام، جاءَ نتيجة التفاعل الإيجابي بين ذات المؤلف وتلك القضايا، هذا التفاعل تسرّبَ إلى النصِ، حاملاً معه الغضب المتأجج في نفسية المُنتج، فالكتابةُ كانت تحمل سمتين، الأولى، أنَّها ردةُ فعلٍ نتيجةَ مؤثر ما، الثانية، أنَّ الكتابة كانت مسبوقة بعملياتِ إعدادٍ وترتيب، فجاءَت الكتابة متناسبة ولحظة الانفجار الكتابي. القراءةُ الإيجابية، تبحث

عن الصور الفنية ولا تنظر إلى سلّةِ المُهملات، وهذه القراءةُ، تُضيف للنتاجِ الأدبي أو الفني أكثر من تلك.

حقيقةُ الاشتغالُ الفني في هذه النصوص يتمتع بمساحة درامية كبيرة وليست أدبية، أي نصوص للقراءة، وفق لآليات كتابتها وبنائها الدرامي، ونأمل أن تكون هذه النصوص بيد مخرجين مهمين، كي يخلقوا توازناً جمالياً بين نص المؤلف ونص المخرج، فكثيرٌ من الأعمال التي نُقلت إلى السينما ومُثلت بصورة عيانية، خسرت متعتها الفنية ونزوعها الجمالي، فهذا يعتمدُ على آلياتٍ أخرى غير آليات الكتابة. فقد مارسَ المبدع نقده على نواحٍ كثيرة، ووجه سِهام نقده على القضايا الاجتماعية التي هي واقعيةٌ يوميةٌ، التفكيرُ باليومي المُعاش، هو تفكيرٌ بنمط حياة وآلية عيش، هنا يصح أن نُسمي الكاتب (العبادي)، بأنَّه (الكاتبُ الاحتجاجي).

المحصلةُ في القراءةِ المسرحية لأعمال (العبادي)، أنَّها تقدمُ مادتها على تقنية، السخرية التي هي أصعب من غيرها في نقلِ الرسائل من وإلى أو بين المُنتج والمستهلك، هذه التجربةُ، هي تجربةٌ ناجحة وفقَ القراءة الايجابية، التي تعنّى بالصورة الفنية أو الجمال الفني دون غيره.

عربة الأمنيات/ فرح تركي

(٢٤)
الفوتوغرافية في المجموعة القصصية
عربة الأمنيات، للقاصة فرح تركي

الكتابةُ النسويةُ في العالم العربي كانت وما تزال ولعلها ستبقى لفترة اكتمال الوعي التشاركي بين الجنسين، وهذا يحتاجُ إلى وقتٍ لا يُعرف توقيته بالتحديد الدقيق، إلا أن عملية تشكيل وعيّ جديد لهيَ عملية معقدة وتتخللها عوامل وعوائق كثيرة وطويلة، وأثر الواقع real effect، الذي استخدمه الناقد رولان بارت على جزئيات أو تفاصيل تذكر في سياق القصة، والتي يستحيل على التحليل السردي مهما بلغت درجة شموله أن يسند إليها أية وظيفة تبرر ذكرها في القصة (معجم المصطلحات السردية)، وقد يؤثر الواقع بما يحمله من أثر كبير في عملية الانعكاس وتبادل الخلق أو إعادة الخلق، فالكاتب هو يكون عاكساً وليس خالقاً مبتكراً. السردية النسوية عامةً تكاد تتشابه في التقنية السردية، وحتى اللغة تكون متماثلة في كثيرٍ من الأحيان، وهنا نرى أن الاتون

يكون مستعراً في حالة الكتابة التي تأتي كردةِ فعلٍ على أو في حادثةٍ حدثت (سابقة أو حديثة)، وما يميّزُ أثر الواقعية، أنها تكون متأثرة وردة الفعل واضحة عليها، إذ كثيراً ما تأتي الجمل والثيمات كأنها نقل مباشر! وقد تتميزُ بعض القاصات فتسلك طريقاً آخر، عسى أن تضع لنفسها خطاً تُعرفُ به، وهذا واضحٌ في هذه المجموعة (عربة الأمنيات)، فلو تأملناها بعينٍ ناقدةٍ، وعقلٍ مُنقبٍ، مفكرٍ، لأدركنا الواقعية الحياتية مؤثرة على البناء القصصي والصوغ الذي كان واضحاً على أغلب قصص المجموعة، نحن قد نعزو أن هذا، يرجعُ بالدرجة الأساس إلى الطريقة التي تسلكها القاصة، قبل وأثناء مرحلة الكتابة، فعملية التخييل تكون سريعةً بالقياس وحجم الأثر الذي أحدثه حدثٌ ما. إن عمليةَ التدوينُ تأتي كإطلاق ما يجيش في النفس من مشاعرٍ سلبيةً أو إيجابيةً حول الحدث الذي حصل على مرأى ومسمع الكاتبة، فنلمسُ القاصة تأتي إلى التدوين وهي مشحونة بأدلجة فرضها الحدث (الذي أثر)، وتأتي الكتابة في كثيرٍ من الأحيان حاملة لهذه العاطفة بتوترها وشحنتها، المميزُ أن الحدث الذي أثر في القاصة قد لا يكون مؤثراً عند المتلقي، فنراها قد تكون باردةً إزاء حالة الغليان السردية التي تكتبها القاصة. لعل القصةَ الأولى (عربة الأمنيات) التي مثلت الحبكة القصصية في المجموعةِ كُلّها، وقد كثفت القاصة من تقنيات

القص كثيراً، فأصبحت هذه القصة تُمثلُ مركزية في النزوع السردي للكاتبة (فرح تركي)، البناء بلاغيٌ، فهي تلجأ إلى البعيد لتقصد الغريب، وتلجأ إلى المضمر لتقصد الظاهر، وهذه لعبة فنية، أغنت القصص في أغلبها، فالقصة الأولى هي قصةٌ واقعية من حيث ثيمتها ومن حيث الرمزية العالية التي تنشدها، إشارة نافرة للواقع الصعب الذي أرهق الطبقة الكادحة، فالشبابُ لديهم حلم، وهذا الحلم يتعايشون خيالاته بصورةٍ قد تكون يومية، الكاتبة تنقل لنا واقعاً فوتوغرافياً بامتياز، ونحن لا نملك إزاء هذه القصة إلا أن نقرأ النص قراءة رامزة إلى ما يُوحي به النص، في كثيرٍ من الأحيان يكون النقل أفضل من الخلق، هذه القصة كانت الكاتبة ناقلة وليست خالقة، لم تلجأ إلى الخيال ليمدها بحدث وشخوص لتصنع منهم دراماً سردية، بل، أنها اعتمدت الواقع ونقلته مباشرةً، وهنا تتجلى القيمة الأصعب على المؤلفة! هي مدعوةٌ أن تجعل من النص الأدبي حمالُ أوجه، وقابلاً للتأويل، فالنص الأدبي يملك فنية يجب أن تُراعى وفق سياق اللغة، ووفق البناء الأدبي. الحياةُ في النص الأدبي يجب أن تكون مستمرة، وتستمد قوتها وتجددها في كل قراءة، وإلا فمن الصعب أن يُجنسَ النص نصاً أدبياً.

الفوتوغرافية التي نقصدها، ونرمي إليها في مقالنا هذا، هي: النقل الصوري والالتقاط المباشر، الذي مارسته القاصة

في معايشتها للواقع اليومي المعاش، إذ كانت القاصة ناقلة ومُصورة لهذه القصص اليومية التي تعيشها وتُعايشها، وقد طغى وهيمن هذا التصوير كثيراً على تقنية البناء القصصي.

تحيلنا القصة (عربة الأمنيات) إلى حالة تتخذها الكاتبة مثالاً لحالاتٍ متشابهةٍ في العراق وفي أغلب دول العالم، لم يكن الشاب (عادل) إلا واحداً من بين ملايين من الشبان الذين يشقون حياتهم بظل معرقلات ومصاعب، القاصة أسبغت على القصة نوعاً من الحزن الدرامي، لتلامس مشاعر المتلقي عبر إيحاءات كثيرة باستخدام مفردات مؤثرة. وقصةٌ أخرى (انكسار) هي الأخرى تعد مثالاً لأثر الواقعية الحياتية المعقدة والصعبة التي اختمرت في خيال الكاتبة لتشكل قصصاً، في قصة (انكسار) يسأل الصحفي السيدة: -ما قصتك؟

- أنا لا قصة لي.

- هل لديك أبناء؟

- أجابت بخاطر مكسور... غيرك وكل الطيبين أبنائي.. لكن باسمي لا.

- ألحَّ عليها مستطردًا... بالطبع لديك أبناء.

هذا النص يحملُ حقيقة عايشها العراق، وبالأخص عراق ما بعد ٢٠٠٣، إذ تحول الموت والترمل والشهادة، حالةٌ كأنها طبيعية! فهذا الحوار الشخصي لم يكن إلا واقعاً حيّاً

يرمز إلى المدى الذي وصلت إليه الإنسانية في عراق الدم والطائفية والحرب.

قد لا يكون الأمر سهلاً، على القارئ، حينما يريد أن يخلقَ تصوراً عاماً عن الشخصيات، ويريد الوسائل ليكون قريباً بوجدانه من هذه الشخصيات التي خلقتها القاصة، باعتمادها على الوعي القصصي المتراكم، فالحكايةُ أنثى، والسرد كان يتطابق والواقعية المؤثرة، المرأةُ خالقةٌ للنص، وهذا واضحٌ في هذه المجموعة، إذ نلمس أن القاصة تستلهم الثيمات من واقعيةٍ ملموسةٍ، لتعيد البناء القصصي لها، عبر تقنيات القص والسرد، لسكب على هذا الحدث، سمة التخييل، وتتجلى قوة المجموعة هذه، في القوة التصويرية التي تكاد تفرضها القاصة على المتلقي، فالسرود الحديثة صارت تشتغل بالهموم اليومية المعاشة وتوظفها بلغة سردية وبجنسٍ أدبيٍّ معينٍ. إن اللغة المحكية قد تكون متفاوتة قوةً وضعفاً، لكن المهارة في اللعبة السردية تتجلى في الكتابة التي يتميز أصحابها بأن لهم خلفية نقدية كبيرة وواسعة، أن الذي يكتب يُستهلك! ونعني بهذا، أنه سيكون على طاولة النقد ليشرح ويُبضع، ويقطع تقطيعاً نقدياً، ونمارس النقد على النص، كأنه كائنٌ حيّ، وهذا الكائن ليس جامداً، إذ الأدب الخصب هو الأدب الذي يحافظ على حياته على أطول مدة.

لجأت الكاتبة (فرح تركي)، إلى توظيف المعاش قصصياً، ولكن بتقنية أدبية، لكي تجعل من القصص ذات روح، وقد اشتغلت على عملية نماء النص وانفتاحه ليكون قنطرة لعبور الأفكار من المُرسَل إلى المرسل إليه، وهذه القنطرة وُظِفت توظيفاً يُحاكي الواقع اليومي بهمومه ومشكلاته، وهذه التقنية (الفوتوغرافية) يلجأ إليها الكاتب نتيجة الأثر والتأثر الذي تُحدثه فيه.

ريم وعيون الأخرين/ عباس الحداد

(٢٥)
التداخل الخطابي في الحدث الروائي في رواية ريم وعيون الأخرين، للروائي عباس الحداد

السيطرةُ والهيمنة في الرواية أو في الخطاب الروائي هي فرضُ رؤى الكاتب على شخصياته بصورةٍ قد تكون إجباريةً تارة وقد تكون غير إجبارية تارةً أخرى وفي بعض الأحيان تكون مزيجاً بين الأثنين، إنَّ ما نلحظهُ في الخطاب الروائي في هذه الرواية، أنها تشتغلُ على أصواتٍ متعددة، وهذه الأصوات أكسبت السرد قوة وحيوية وتفاعلاً دراماياً بين الكاتب والمتلقي، هذه التقنية كانت ميزةً مهمةً لمدى عرى التواصل والتواشج بين الثنائي المنتج/ المتلقي، فعملية التواصل فرضتها طبيعة الرسالة التي يُراد تقديمها عبر طرح سلسلة أحداث تنسجم بواسطة نسيج مُحكم، يتقارب في كثيرٍ من الأحيان. إن المؤلف لا يمكن أن يتجرد تجرداً تاماً عن شخوصه، فهو منشغلٌ بكلِّ ما يخصهم، فرحهم، حزنهم، ألمهم، هو معنيٌّ بهم كأنهم فلذة كبده، يرسم مستقبلهم الذي

يرتضيه لهم، ويتدخل في حياتهم الخاصة ويفرضهم نفسه عليهم أيما فرض، هذه ميزة عامة وثابة إلا إن هناك أدباء تحرروا من هذه التقنية، وصاروا يبدعون بمقدار ما يتجردون ويتركون الشخصية تواجه مصيرها بنفسها، ولكن في هذه الرواية نلمحُ أن الكاتب يؤثر تأثيراً واضحاً ويتدخل كثيراً في الحيوات الخاصة لشخوص روايته! قد يكون هذا مبرراً له في التنظير الفكري الذي يريد أن يبثه عبر نصٍ سرديٍّ، وقد تكون تقنية أرتضاها لتعبر عن خطابه الذي يريد أن يطلقه إلى الجمهور.

ندخلُ للرواية عبر حدثٍ مبهمٍ لا نعرفه حتى نصل صفحة ٣٤، والذي ينكشف بوضوح وجلاء، ويرتسم السرد خارطة واحدة بعدها، إذ البناء الفني للرواية لم يكتمل حتى وصلنا عتبة الصفحة الخامسة والثلاثين، والتي تشكلُ بؤرةً جديدة سنخوض مع الشخصيات صراعاتهم. الدخول كان بهيئةٍ ضبابية ملغزة وغير مفهومة، (نهض خالي متذمراً... أشعل سيجارة على غير عادته...)، يرد اسم الشيخ سرحان كأوّل شخصية، ويأتي الذكر مصحوباً بتذمرٍ واضح على محيا الخال وأخته، كأن الكاتب أراد أن يضع للعتبة الأولى عنصر تشويق ملغز، ولم نعرف ما هذا اللغز حتى يأتي الشيخ سرحان مع مجموعة لطلب يد المتحدثة (ريم) والتي نكن نعرف أن المتكلمة أنثى حتى سمعنا بأمر الخطوبة! وهذه

صورة فنية تُحسب للرواية. إن النص جعلنا ننشغل بالسؤال عن السبب الحقيقي الذي يكمن وراء كره الشيخ سرحان، لكن المتلقي سيسرع في القراءة ويشحذ الهمة ليصل إلى فك الشفرة، وسرعان ما يصل إلى صفحة ٣٤ ليعرف السبب كاملاً، فدعائم أركان الرواية قد اكتملت تماماً، وبقيَ الدور الأكبر على الكاتب أن يُطورَ أحداث الرواية لتكون مقبولةً ومشوقةً عند القارئ، هنا يتحول النص إلى العرض الذي سبقته مقدمة أخذت أس الرواية وقطبها الأعظم، لتتحول الرواية إلى نص أصابها الرود السردي، إذ الرواية تقطعت إلى ثلاثة مقاطع (مقدمة، عرض، خاتمة) وفق هذا أصاب المتلقي داء الكسل نوعاً ما، إلا أن هناك وخزات وضعها الكاتب لتكون إشارة تنبيهية إلى الجمهور، أن يعيدوا التأمل في السيرة الروائية. حتى صفحة ١٣ لم يكن هناك مكاناً للرواية ولا زماناً معروفاً، لكن التاريخية التوثيقية ظهرت بجلاء بعد أن انتهت الخطبة على ما انتهت عليه، وبعد أن ظهرت لنا شخصية البطلة ريم وهي شابة يافعة، تقف موقفاً جريئاً أمام مجموعة من الرجال، هذه ريم كانت قد اشترطت شرطاً للزواج، جعلت المجموعة تعيش حالةً من الإعجاب والحيرة. القاص في المقدمة الأولى والتي شكلت ثلث الرواية يشتغل على تقنية الترميز وبث الألغاز في سرديته، فمثلاً رمزية التل التي عايشناها بخوفٍ وترقب، وبقي هذا

الخوف حتى عرفنا لغز التل، وحتى عرفنا أن للبطلة ريم ذكرى قاسية ومؤلمة من هذا التل، وموت والدها أعطى دعامة لحالة الترميز وقوة اقناعية من المُنتج إلى المستهلك، فريم تصف نفسها بالنعجة، في حين أنها تصف الشيخ سرحان بالطاووس؟ هذا التشبيه تدعمه رسائل مبطنة لم تنكشف حتى يمضي القارئ في القراءة طويلاً. أهمية المكان والزمان الروائي تضع أسساً لدى المتلقي ليتخيل المكان والزمان مع ابراز أهمية للخيال الروائي ليكون متناغماً مع طبيعة السردية التي يبثها الروائي، فقدرة الروائي يجب أن تترك مساحة للتخييل، وألا تجعل القارئ يقرأ نصاً توثيقياً أو تقريرياً، فالمكان قرية من قرى محافظة بابل، والزمان يبدأ في النصف الثاني من القرن العشرين أو قبله بقليل. إذن ما نعني بالتداخل الخطابي هو تداخلٌ بين خطاب الكاتب وخطاب الشخصية، فهذا الصراع كان مستمراً منذ لحظة الشروع الأولى، طبيعةُ أيُّ عملٍ يحتاجُ إلى خالقٍ ومُنتجٍ يُكيّف العمل ويصوغه بصياغةٍ تتجلى فيها العبقرية الابداعية البحتة، لكن يريد السارد أن يتدخل في توجيه الشخصيات وهذا ما حصل مع ريم، الشيخ سرحان، الخال، هؤلاء كانوا يسيرون بخطابين متناقضين، فالكاتب لديه خطابٌ والشخصية لديها خطابٌ وهنا تتجلى الهيمنة في هذا التمازج أو اللاتجانس، لأن لكل منهما رأيٌ خاصٌ يمثل الأطر التي يسير وفقها،

ولعل تعدد الأصوات الساردة خفف من تدخل الكاتب السافر، إذ استطاعت الشخصية أن تخلق لها عالماً تتحرك فيه دون الخوف أو الوجل من عين ويد الرقيب، في صفحة ٣٩: ينكشف اللغز الذي شوقنا له الكاتب وجعلنا نركض وراءه بحثاً عن تفسيرٍ مقنعٍ، إلا إن الشيخَ سرحان كشف لنا لغز الموت في التل، وفي هذا الكشف ينتهي عنصر التشويق الأكثر إثارةً، وندخل في عنصرٍ آخر، وهو مستقبل ما سيحدث مع ريم، التي كوّنَ لها السارد في مخيلتنا كاريزما خاصة جعلنا نتعاطف معها ونتحمس لها، على الرغم من أن مواقف ريم لم تكن شجاعة بما يجعلنا نتحمس لها كل هذا الحماس، وربما تعاطف الكاتب معها وحبه لها جعله يفرط في بناءها النفسي والاجتماعي. ويكون التداخل الخطابي نتيجة لصراعٍ محتدم في مخيلة الكاتب قبل ولحظة الكتابة، وهذا الانطباع الذاتي الذي أسبغه على شخصياته يدلل ما نذهب إليه، إن التأثير الخطابي للكاتب كان ذو سطوةً واضحةً، فنرى أن الشخصية تريد أن تتحرر منه لكنها غير قادرة، فمثلاً شخصية والد ريم، الذي كسر المحظور وقرر أن يكون متمرداً على الشيخ وعلى جبروته وتعنته، واستطاع أن يصل إلى التل، لكنه دفع ثمن تمرده حياته ويُتم بنته! التساؤل هنا، إذ لم تردد مبررات تسبق الحداث الدرامي، ليعطي القارئ فرصة لبناء قصة في خياله، سرعة روي الحدث

جعلت المتلقي لا يعرف الترابط النسيجي بين أجزاءه، هذا التداخل كثُر في الروايات التي صدرت حديثاً، بحكم الانفتاح الثقافي الكبير والانفتاح المعرفي الواسع، الكاتب يقف أمام عشوائيات كثيرة وكبيرة، ويراد منه أن يصقلها وينظمها وفق ترتيب روائي، كل هذه تقف عوائق كبيرة في مسيرته السردية، لذا، فالنصوص السردية اليوم، صارت تعنى بالشخصية الثانوية فضلاً عن الرئيسة، كما في شخصيات نجيب محفوظ، الذي أهتم بشخصياته الثانوية، وأعطاها حرية في الخوض في العالم التخييلي.

فتاح فال/ عباس الحداد

(٢٦)
الشخصيَّة الثابتة والمتغيِّرة في رواية فتاح فال للروائي عباس الحداد

عادةً، ما تكون الكتابة في موضوعٍ سياسيٍّ بظلِّ نظامٍ يحبس الأنفاس تعد مغامرة لها تبعاتٌ كبيرة وخطيرة على الكاتب، لكن هناك رمزيات يبثها الكاتب الحذق لكي يتخلص من سطوة الرقيب، إن ما نقرأه في رواية (فتال فال) قد تعد كتابة من نوعٍ آخر.

العراقُ الذي عانى الويلات من نظامٍ حكم بالحديد والنار، قامت الثيمة لهذه الرواية على التغيير في الثيمات الكلاسيكية، والشخصية الرئيسية (سعدون) كانت شخصية محاكة وفق نسيج بنائي له دلالات كثيرة إبان تلك الحقبة، فمثلاً هذه الشخصية تُبصر النور وهي محاطة بالتساؤل عن أولئك الذين قتلوا والده (الذي لا يعرف الله حسب تعبير أم سعدون عندما كانت تُوبخ زواجها في الأوقات التي يرجع فيها إلى البيت ثملاً) لكن أم سعدون تردد عبارة أثارت

التساؤل في شخصية الولد سعدون عندما شاهدت زوجها مقتولاً (عملوها الميخافون الله صفحة٣٣) قد تكون هذه مفارقة بين قوليين لهذه الزوجة، فهي تقول ذات الكلمة لزوجها وللذين قتلوه! هذه الحيرة تتبدد بأن الكاتب يريد أن يقول: إن شخصية أم سعدون شخصية متزنة، صارمة، ثابتة الموقف، إلا إن ولدها سعدون كانت شخصيته متذبذبة، ضعيفة، منكسرة من الداخل، تعاني من ازدواجية واضحة، هذا البناء يُراد منه الأثار النفسية التي كانت قد أثرت في الولد سعدون، سعدون الشخص الطيب، الودود، يتحول إلى شخصيةٍ أخرى، سبب هذا التغير هو المحيط الذي يعيش فيه. النصُ هنا يبدي مفارقةً واضحةً، وهي أنه مثل بالقريب ليقصد البعيد، مثل بالظاهر ليشير إلى المضمر، شخصية سعدون لم تتغير إلا لأنها وجدت نفسها بحاجةٍ ماسةٍ لهذا التغير، وهو الانتماء لقيمٍ قد لا يؤمن بها الإنسان، انتمى إلى السلطة بل إلى حزب السلطة لكي يخفف من شدة الضغط النفسي الكبير الذي يعاني منه من مجتمعه ومحيطه، فكانت ردة الفعل طبيعة وواردة هنا، وأراد من الانتماء إلى السلطة ليتقوى بها ليؤدبَ كل من أهانه، الكاتب هنا يمارس نقده للمجتمع وليس للشخصية، فهو أعطى مسوغاً واضحاً لتحول الشخصية الطيبة إلى شريرة بسبب المجتمع وأثره السلبي في نفسية الشخص، فكانوا يسخرون منه بقولهم صفحة ٥٧:

(جاء القروي، أتى الولد سعدون الأملط، هذا سعدون ابن شريفة أم الخضرة.

الكنية واللازمة التي كانت تسبق اسمي دوماً في الشارع والمدرسة والحي، وحتى في الأحلام، كنت أشعر بشيء من الدونية.) وإشارة الكاتب (وحتى في الأحلام) تدل على أن الشخصية كانت مريضة نفسياً من جراء ما تسمع وتشاهد، هذه النظرة القاسية التي صوبها المحيط لشخصية قد فعلت فعلها السلبي وأثرت كثيراً في السلوك الشخصي، فكانت ردة الفعل تجسدت بقول سعدون لأمه ليبرر لها سبب تطوعه (وكلمة تطوعه هي رغبة ملحة في الانتقام من المجتمع المريض والظالم) فهو يعلل لأمه السبب بقوله صفحة ٥٧: (يا أمي، تطوعت ليكون لي سند، وسطوة أستطيع أن أرفع رأسي بهما بين الناس).

اهتمَ الروائي بثنائية الشخصية وواحديتها وقدم نموذجاً واضحاً لكل منهما، مسيرة سعدون كانت محطات حافلة بالمتغيرات على كافة الصُعد، فشخصيته قد حيكت وفق رؤية مغايرة لنمطية قديمة، الذي يروق لهذه الحالات أن المتلقي يقف إزاءها مبهوراً ومذهولاً، فالقارئ تأخذه الشفقة والعاطفة وهو يرى كيف صنعت الأحداث ببطل الرواية، ولا يُخفى أن للرواية أسماء كثيرة وعديدة إلا إنها بدت ثانوية أو ثانوية جداً مقارنةً بشخصيتي سعدون وأمه، التي اتخذناهما نموذجاً لما

نحن بصدد الكشف والتحليل والقراءة الجوانية لنفسيتهما. الذي أثار القارئ هو حقيقة التغيرات وما نتجَ عنها من ردة فعل كثيرة على مستوى الشخص العام.

لعل كثرة الشخصيات أعطى زخماً كبيراً في أن تتطور الأحداث تبعاً لتعدد هذه الرؤى، إذ لكل شخصية رؤية تنطلق وفقها وعليها، ومن ثمَّ نلحظ أن الكاتب تماهى في بعض الأحيان مع شخصياته وتعاطف معها، فنراه يبرر الكثير من الازدواجية لشخصية سعدون، كونه قد عانى ما عانى من توبيخ واحتقار المجتمع له، فهذه كلها تعطي للمتلقي تساؤلات كثيرة تدور حول كيفية التبرير وعلامَ هذا التبرير إذا كانت الشخصية قد تمردت على كاتبها وفرضت نفسها على كاتبها!

الواقعية التي مثلتها الشخصيات هي واقعية حية مجسدة في الشخصية العراقية ولها أمثلة واضحة في الكثير ممن يعيشون الواقعية في كل حياتهم وفي كل تصرفاتهم، هذه الواقعية التي يعبر عنها الناقد جاكوبسون حينما يتحدث عن الأدب الواقعي الاشتراكي الذي هو أدب يعتمد أساساً على الكناية كما يصرح جاكوبسون كثيراً في مقابل الأدب الرمزي والطليعي الذي يتكئ على الاستعارة وأخواتها (صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية ط١ ص ٥٨).

الروايةُ تضجُ بالاندفاع الحركي الذي يحرك السرد بطريقةٍ تجعله يمضي إلى الأمام مع استدراكات طفيفة يلجأ إليه عبر تقنية الفلاش باك التي تريح أطراف المثلث (السارد، الشخصية، المتلقي) هذه التقنية تعيد لنا القراءة في تأمل حركية الشخصيات وفق مفهوم الواقعية الاشتراكية وكيف كان الكاتب يقدم الشخصية على غاية من الدقة ليجعل الثابت والمتحول ضمن مفارقة واضحة ومميزة، فالصعود في الحركية والسكون في الثبوت كان متناقضاً إلى درجةٍ قد يفلت بناء الشخصية من قلم السارد إلا إنه سرعان ما يبادر ليفرض سطوته السردية وقلمه ليقول للشخصية إياك والخروج عما خُططَ لكِ، هذه قد تكون مهارة وقد تكون مثلبة إذ الشخصية في الرواية كائن حي (وفق تصور المتلقي) فهو يتفاعل معها ويعيش بوجدانها ويكاد يتدخل في الرؤية التي تتخذها، والشخصيات كانت تعبر عن أمثلةٍ واقعيّةٍ موجودة في المجتمع العراقي، السارد وظف الشخصية العراقية بكل ما عليها وما لها، وتجرد عن فرض سطوته في (الميول الأخلاقية والطبائع البشرية) فلم نلمح أثراً للسارد على سلوك الشخصية وفق ما تراه يمثلها، كان الأسلوب ميزةً معلومةً للشخصية لذا نراها تتحرك دون إملاءات يفرضها الكاتب على شخوصه ليفرض أيديولوجيته أو آيديولوجية معينة عليها فكانت حرة طليقة تتحرك بفضاءات واسعة

ومتناقضة، كل هذه التناقض كان السارد يقدم لها بمقدماتٍ دلالية ليبرر السلوك الفردي للشخصية.

العروج الدامي/ عبد الله الميالي

(٢٧)
سرديات المدينة، رواية العروج الدامي للروائي عبد اللّه الميالي

إنَّ هذا المصطلح، واضحٌ ومعروفٌ في تقنيات الرواية، شكلَّ حيّزاً كبيراً في الرواية، لعلَّ ما نقصدُ بهذا المصطلح هو: أن تكون المُدن هي البطل (Hero)، وهذه تقنية لها أمثلة كثيرة في الروايات، وهنا تتدخل المدن لتحكي وتُستنطق عبرَ أسلوبٍ تكنيكي احترافي، فالعمليةُ عمليةٌ إبداعية ويتجلَّى الأبداع وصعوبته فيها في الكيفيّة التي يُبنى عليها الخطاب الروائي عامةً.

العنوانُ الذي يُشكلُ عتبةً أولى لولوج النص، كانَ يحملُ علامةً واضحةً، بأن هناك روحية سترتفع بالنصِ وترتقي به إلى مصاف السرديات المرتفعة بقيمتها الفنية، خلاصة التعريف المعجمي لكلمة عروج تعني: الارتفاع، وهذا الصعود لا بدَّ أن يكونَ من الأسفل إلى الأعلى، ومفردة عروج كثيراً ما تأتي بصورةٍ معنويةٍ مجازيةٍ، كعروج الملائكة

وهبوطها ما بين الأرض والسماء، ولكن المعنى الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي هو عروج الروح إلى بارئها، ولعلَّ الشهداء لهم نصيبٌ من معنى العروج الروحي هذا! ولو مضينا في الرواية حتى النهاية لأدركنا أن الخطاب معنيٌّ بالشهداء وبأرواحهم التي حلّقت في أعلى عِليين.

لا يضعُ الروائيُّ الكلامَ الاقتباسي أو المُستعار جُزافاً بل هي رسالةٌ واضحةٌ، أن القولَ لديه قصدية معينية ينشدها الكاتب من وراء ذكره لهذا القول، فأوّل كلمة تُصادفنا هي اقتباسٌ للأديب بلزاك: (الروايةُ هي التاريخ الخاص بالأمم). وهذا القول تُفسره الكلمة التي سيذكرها المؤلف ليوضح النزوع السردي الذي ستنتهجه الرواية في خطابها العام، إذ يقول: تاريخ الأمم والشعوب هو سجل أحداثها، ومهما كانت مشاعرنا حول صانعيه، فقد نختلف أو نتفق، نحب أو نكره أشخاصه أو أحداثه، زمانه أو مكانه.. لكننا نجزم أنّ ذلك التاريخ محلُ تقدير واحترام. هذه الكلمة كانت تحملُ رسالة مفادها أن القاص يحترم التاريخ ويحترم شخصياته وينظر لهم نظرة موضوعية، حينما يريد دراسة حياة أولئك الناس.

تكوّن في الذهن انطباعاً أولياً حول الثيمة التي سيشتغل السرد عليها، وهي المنهج التاريخي أو التقنية التاريخية، فكثيراً من الروايات ترجع إلى الوراء كثيراً، وبعض الروايات

ترجع إلى الخلف أكثر مما تتقدم إلى الأمام! وهذا واضحٌ في أن الكاتب يعيش الماضي أو يعيش فيه الماضي محفوراً بالذاكرة، وكلما كانت قيم الحداثة أكثر تكون النظرة للخلف قليلة، ندخلُ إلى الرواية بفكرةٍ تاريخية، كأننا نقرأ أو نستعد لاستحضار واقعة تاريخية بثوبٍ أدبيّ.

النجفُ، المدينة التي شكلت متواليةً سرديةً في عموم فصول هذه الرواية، إذ تعنى بأن تستنطقُ المدينة في كلِّ ما يخصها، المدينة كانت الصوت المهيمن في الرسائل الخطابية التي بثها الكاتب، وهذه النزعة في استنطاق الأمكنة ليست وليدة ولا جديدة، بل لدينا أمثلة كثيرة يصعب عدها في هذه التقنية السردية، نجد في كلِّ فصلٍ من الفصول، بداية تمهيدية عن النجف، وكأن القاص يبتدأ كل البدايات بالمدينة ليريد أن يرسل رسالة سردية مبطنة بأن الراوي الأبرز هو المدينة، إذ جعل من هذا المكان روحاً حيّة متفاعلة، ولها عواطف ومشاعر، وبث عبر رسائلٍ كثيرة، أن النزوع الذي يذهب إليه هو أن يترك المدينة تتحدث عن نفسها بنفسها، وهذا تم عبر توظيف قرائن تُبنى مع السرد صعوداً وهبوطاً، شداً أو جذباً، ففي صفحة ١٣١ يقول: تستقبل النجف شهر شباط بما تحمله أيامه من تقلبات... وفي صفحة ١٤٩: لم تكن النجف في الزمن الغابر إلا قطعة صحراء قاحلة... هذه التقنية السردية، لجأ إليها نخبة كبيرة من كتاب الرواية، وعلى رأسهم

الروائي نجيب محفوظ، إذ نقل لنا الحارة المصرية القديمة، القلعة، الجمالية وغيرها من الأماكن الغارقة في محليتها وهويتها الشعبية المحلية المصرية، فعرفنا هذه الأماكن عبر سردية روائية، وهنا جعل الروائي الميالي، النجف تظهر نفسها للمتلقي عبر تقنية روائية أيضاً.

الجانب المهم والأبرز الذي ركز عليه القاص، هو النزوع الثوري لدى أبناء هذه المدينة، التي اتخذها مدينة مركزية للثورة على السلطة المتجبرة والقمعية، فمثلت النجف بقيمها الروحية قطباً مركزياً ومحورياً للانتفاضة الدينية، الشهداء تحدوا السلطة من أجل عقيدتهم الدينية، وهنا يتمثل الحضور الشخصي للشخصيات عبر مواقفهم وحضورهم المكثف، شخصياتٌ كثيرةٌ، حتى ليصعب على القارئ أن يُحصيها كاملةً، إذ موسوعية الحدث وتشعبه وتفرعه إلى فروعٍ كثيرة، حتمَ على الروائي أن يعطيه الحرية في عدد الشخصيات.

نلمحُ إصرار الروائي أن يجعل المدينة تملك حضوراً بكل هذا التكثيف، ولكننا لم نجد الصوت الأخر، ونعني به الأخر في الرواية، الرواية لها صوتان، صوت للبطل، وصوت لخصمه، فالبطل في هذه الرواية كان المدينة وشخوصها الذين يمثلونها وتمثلهم بصفٍ واحدٍ يقابل الخصم، فلم نسمع للصوت الآخر في الرواية، بل يكاد يكون هامشياً أو ثانوياً مقارنةً مع صوت البطل! وربما كان الأجدر أن يُوازنَ

الروائيّ بينهما، فمثلاً نراه يكاد يفرضُ أدلجته ورؤاه حتى على المتلقي، إذ كتب على غلاف الكتاب: في صمت الليل المتسربل بالحديد، رأيتُ الشفاه المثكولة تعضّ على ذكريات الجراح، رأيتُ الرياح تعزف على قيثارة من أسلاك شائكة زرعتها السلطة بينها وبين شعبها، ما بين إلهام اليمين وأوهام اليسار... هذا النص يُظهر الميل الشخصي الفكري للكاتب، فهو يعطي صفة الإلهام وهي مَلَكَة ربانية تُعطى للأنبياء ومن على شاكلتهم، في حينٍ نجد أنه يُسفه الآخر، بكلمة (أوهام) وما بين الإلهام والأوهام فرق جهوريٌ كبير!

نجحَ الروائيُّ في هذه التقنية السردية، باستنطاق المكان وتوظيفه سردياً، المدينة في كل جوانبها، السياسية والاجتماعية والنفسية كانت ممثلةً عبر تفاعل شخوصها ودراما الحدث، تميلُ هذه الرواية إلى نوعٍ دراميّ، لأن النص كان يتمثل تمثلاً دراميا، ولعل حركة الشهداء وتحديهم السلطة، تمثل حراك التاريخ العام، إذ دوماً هناك سلطة تخالف عقيدة الشعب الذي تحكمه.

صورت الرواية، المجتمع بتفكيره ورؤاه ومدى وعيه، المجتمع لم يفكر بإسقاط هذه السلطة بقدر ما كان يُخطط للذهاب إلى مدينة كربلاء لإحياء طقوسهم! وهذه مفارقة كبيرة، الرواية صورت المجتمع بما هو، كأن الكاتب يريد أن

لا يُضيف منه شيئاً، بل الحراك الشعبي المنتفض، كان صورةً ناصعةً في جبين الحرية.

الروايةُ ذاتَ نزوع تاريخي واجتماعي، نلمح البطل وهو (مدينة النجف) هو المركز الذي بُنيت عليه الرواية أو من أجله، الذي يتأمل الكاتب وهو يسرد لنا يوميات المدينة وكيف أنها تشكلُ المركز في القرار والثورة والتمرد، هذه التقنية السردية، هي إعطاء المكان قيمة سردية، ليعبر عن نفسه، فالرواية استنطقت وأعطت الحرية في الكلام للمدينة، المكان يُشكل حيّزاً مهماً في الرواية، ولعل الباحث الموسوعي في المكان الأستاذ ياسين النصيّر، قد اشتغل في كل كتبه النقدية على المكان حتى اضحى موسوعة نقد مكاني بامتياز! فإذن المكان ليس شيئاً اعتباطياً في الرواية، المكان في هذه الرواية تجلّى عبر استحضاره وعده البطل في كل الرواية، الشخصيات التي وردت كانت كثيرة جداً، وهذه الكثرة أعطت مسوّغاً تشويقياً للكاتب، أن يحولَ فكرة البطل من بين كل هذه الشخصيات إلى المدينة، الحاضنة لكل هذه الشخصيات. الرواية كانت مشهدية في كثيرٍ من الحوارات التي دارت بين الشخوص.

العربانه/ حميد الحريزي

(٢٨)
توظيف الفلكلور سردياً في رواية العربانه للروائي حميد الحريزي

نعم، قد يشير العنوان إشارة فولكلورية واضحة، إلا أن له دلالات وأمثلة كثيرة، أظهرت قيمة الفولكلور كتراث يعتز به الفرد العراقي عبر نصوص سردية، ولعل رواية العربانه من الروايات التي اشتغلت على توظيف الفولكلور سردياً، وربما تعد من أكثر الروايات التي وظفت اللغة الشعبية بهذه الكثافة، فقد وظفَ الأديب اللغة المحلية توظيفاً سردياً صرفاً، وهي ميزة غالبة على ثلاثيته الشهيرة، ربما فاقت هذه الرواية الغارقة بمحليتها روايات نجيب محفوظ على فارق بينهما، إذ لكل منهما صفات أسلوبية واضحة في سردياتهما، ففي رواية العربانه التي تبدو للوهلة الأولى أنها تبحث عن طبقةٍ فقيرةٍ، والتي شكلت العربانه وهي آلة يبيع فيها الباقلاء والحمص، عبر تجوال في داخل أحياء أو بين سكان القرية، فهي محلٌ متنقلٌ للكسب، الرواية اقتربت من السيرة الذاتية لمحنة

الشخصية التي شكلت متوالية من الألم والعذاب إضافة إلى قسوة الظروف، وشظف العيش التي عانى منها الفرد في ريف العراق، والذي تقلبت على سياسته أنظمةٍ شتى، فلم يكن من بينهما نظام يرعى هذه الشريحة التي تشكل أكثر من ثلثي سكان العراق وتلك مفارقة تدعو للتساؤل! الروائي يعالج هذه الاشكالية عبر توظيف تراكمات كبيرة وكثيرة من المأساة التي عانى منها أبناء الريف، هذه التراكمات أنتجت رواية محكية بلسان شخوصها، الكاتبُ حسناً قد فعل، وذلك عندما ترك الشخصيات تتحرك بفضاء رحب وواسع وبحرية واسعة جداً، فقلمه كان ناقلاً لما يُملى عليه، وهي ميزة طغت وهيمنت على كل الثلاثية، ضاق الريف وشح الرزق فيها و انتقل كفاح إلى المدينة، عسى أن يجد فرصة لحياةٍ حرةٍ كريمةٍ. الخطابُ الذي اشتغلت عليه هو نقد الحالة التي عاشها العراق، ونقد لأنظمة الحكم التي استولت على البلد وأخذت مقدرات الناس، وصارت الحياة أسوأ مما كانت، الواضحُ أن الرواية يسارية الفكر، وتجلّى هذا عبر خطاب الكاتب الذي أوضح الآيديولوجية الخاصة المبطنة والظاهرة، فهو اتخذ فكر اليسار سياسياً، وأراد من خلال هذا الفكر أن يسبغَ على الرواية نزعة يسارية، اتضحت لاحقاً بسلوك شخصية مظلوم، الذي هو حمل دلالة الظلم والتهميش والقهر في أغلب سنين حياته.

الحربُ وما تمثلهُ في نفسية الأديب، إذ أظهر الخطاب المضمر للرواية على أن الأديب، كان كارهاً للحرب، وما تخلف من آثار، فلم يعد بالإمكان اعتبار العمل الأدبي أصلياً ولو كان الأمر كذلك، لما كان له معنى بالنسبةِ لقارئه (قول)، وانطلاقاً من مبدأ وحدة الفكرة، فإن الرواية كلها تدور في سياق الفكر النقدي، الرافض لكل مظاهر استغلال البشر لغاياتٍ دونية، النقم على الحرب، الديكتاتورية، الأقطاع، الفقر... كل هذه وغيرها من أمور تجلّت في نفسية الكاتب، وصار يقدم عرضاً ناقداً ناقماً على كل هذه المظاهر السلبية، لعل العمل الذي قاد الكاتب أن يستنطق الشخصيات بلغتها، هو محاولة منه، أن يعيدَ لشخصية المعذبة بعض كرامتها، وما هذه المحاولة إلا انتفاضة قوية بوجه الاستبداد والاستغلال الذي فُرِضَ على الشخصيات الأقل حظوة في سبيل الحياة الحرة الكريمة، وكما يقر ميشيل فوكو: إن حدود أي كتاب ليست أبداً واضحة المعالم، إنه _ خلف العنوان والسطور الأولى وآخر نقطة_ خلف ترتيبه الداخلي وتشكله المستقل_ ملحق بنظام من الإحالات لكتب أخرى، ونصوص أخرى وجمل أخرى: أنه عقدة في شبكة.

نعم، هذه السلسلة من الأحداث التي يرويها لنا الروائي حميد الحريزي، هي سرديات الكل في الكل، لا بدَّ أن تقرأ العمل السردي كاملاً حتى آخر سطر منه بل أخر جملة، لكي

تستطيع أن تمسك بخيط السلسلة السردية التي تكاملت عناصرها بالاشتغال على بث السرد بالأحداث والمواقف التي نمت وتطورت بفعل طبيعة الأشياء، فالأحداث جرت نحو سلم تصاعدي، نحو غايةٍ يعرفها المتلقي في نهاية القراءة. الحلمُ بحياةٍ حرةٍ، هو الشغلُ الشاغل الذي اشتغلَ الكاتب عليها كثيراً، فيذكر في صفحة ٢٧: (أحلام أتذكرين كم وردة غرسنا على شاطئ دجلة، فما من مكان جمعنا إلا وزرعنا وردة، ألا تذكرين كم فرخ عصفور أعدناه إلى عشه الصغير...) هذا النص هو أمنية والأمنيات من المستحيلات، على بساطة هذه الأمنيات إلا أنها تكون بالكاد مستحيلة! هذه التفاتة تُحسب للكاتب، فالقضيةُ هي كيفية التنظير لهذه الحياة، اختيار الاسم (كفاح) للشخصية الرئيسة، لم يكن اعتباطياً بل كان بمهارةٍ عاليةِ الدقة، والإتقان وهي إشارة إلى حزبٍ يساريٍّ معروف برؤاه وآيديولوجيته الواضحة. اللهجةُ المحلية قد تكون غير مفهومة في بيئاتٍ أخرى غير بيئة اللهجة، وهنا تدخل عملية تلاقح الأفكار والثقافات لتكون بوابة على مزج هذه الرؤى عبر لقاحات تأتي بمفعولها المؤثر. فقد أبرز الروائي في روايته (العربانه) الهوية المحلية لشعب العراق، بل إنه اشتغل على إحياء الكثير مما له صلة بالتراث، وما هذا إلا تأكيد لتأصيل هذه الهوية ونقلها إلى المتلقي جاهزة وذلك عبر اشتغال كثيف على كافة تقنيات

السرد، من لغة وشخصيات وحتى أحداث.. كل هذه كانت في ذهن الكاتب لحظة خلق النص السردي كاملاً، المادة خصبة ومتفاعلة في ذهن القاص، ولكنها تحتاج إلى فنان ليُصيرَ خلقاً جديداً، نعم الأديب الحريزي كان خالقاً وليس سارداً للأحداث، إنه خلق الأحداث وأحيى هوية شعبية مسحوقة وهامشية في نظر السلطة التي حكمت، نجد أن ام كفاح وهي المرأة الطيبة الحنون، تعطي دلالات على ان المرأة العراقية الريفية التي هي جبلٌ من القوة والصبر (ها يمه، صمله..) وغيرها من الكلمات التي لن يفهمها إلا ابن تلك المناطق! لكن توظيف هذه الكلمات روائياً وجعلها لسان الحكي للشخصية جعل القارئ يتتبع دلالة هذه الكلمات ووظيفتها هنا في الرواية، استدعاء اللسان الشعبي وبهذه الكثافة الغارقة في محليتها تحتاج إلى وضع قاموس يعرف هذه المصطلحات للمتلقي الذي قد يفوته منها الكثير، ثم ظاهرة الأمثال الشعبية التي وردت بكثرة في الرواية حتى قام باحث بتأليف كتابٍ كامل حولها يستدعي أن ندقَ في هذه الفكرة الجديدة! كيف نجح القاص برسم الأحداث من وحي واقعٍ عاشه، ونقله عبر مخيلته التي كانت حافظة لهذا التراث! وكأنه أراد بهذا الخلق إحياء ما يُراد له أن يندثر من تراث شعبي، وقد يأتي اليوم التي تعتز الدولة بتراثها الشعبي

فتقوم مؤرشفة وحافظة لهذه الهوية التي تمثل الشعب أو تمثل شريحة كبيرة فيه.

الهويةُ المحلية، كانت تظهر عبر أسماء مدن أو تاريخ مدن أو علامة أخرى تظهر هذه الهوية، لكن في رواية العربانه، يبرز العنوان كعتبة أولى يمثل هوية، وهذه الهوية تجلت عبر تكثيف اللهجة المحلية هيمنة كبيرة، فكانت الرواية عبارة عن حكاية شعبية صرفة، وقد اختفى الكاتب وراء أقنعةِ شخصياته، وتظهر شخصية الكاتب عندما يخاطب المتلقي، فنرى شخصية المؤلف تظهر في لحظة التنظير لتختفي لحظة السرد، وهذه ميزة خطابية تميزت في الثلاثية كلها، إذ كثيراً ما تذوب شخصية الكاتب، تاركاً الحكي والصراع للشخصيات أن تخوض حياتها بنفسها، على الرغم من أن الكاتب هو الخالق والمؤلف إلا إن ميزة السرد أن لا يحتكر القاص الحكاية كلها فتكون الرواية عبارة عن سيرة شخصية.

زينب/ عارف الساعدي

(٢٩)
تأويلية السرد والراوي الناقد،
قراءة في رواية زينب، لعارف الساعدي

مقدمة

أرادَ أحد النُقاد، أن يبحثَ عن روايةٍ ترضي شغفه بسحر السرد، وبتمردٍ روائيّ، فبحث في إعلانات الصحف والمواقع الإلكترونية، عسى أن يجدَ بُغيتهُ في روايةٍ، يجد فيها متعة فنية عالية، وقعَ بصرهُ على عملٍ جديد، وعنوان مألوف، كان قد سمعَ به وقرأه في أوّل أيام حياته في صحبة الكتب (رواية زينب لمحمد حسين هيكل)، وهذا العمل الجديد، رواية بعنوان (زينب)، الاسم العلم الذي يعني فيما يعنيه، أنّ هناك سردية شخصية، سيكون محورها المركزي سرديات ذاتية تتعلق في هذه الشخصية وكل ما يمت بصلةٍ لها، فأخذ الرواية، ومن فورهِ بدأ يقرأ ويقرأ حتى أتمها.

ملخص الرواية:

عائلة عراقية، تسكن مدينة كربلاء، فجأة، يكتشفون، أن ديانتهم هي اليهودية، لأن الديانة اليهودية تتبع الأم وليس الأب، والدهم كان شيوعياً من مدينة الناصرية، تعرف على حبيبته سعاد (المرأة الأم التي تفاجئ أولادها بأنّ دينها اليهودية وليس الإسلام!)، الوالد محسن تعرف على سعاد في بغداد، أحبها وترك أهله في الناصرية من أجل أن يتزوجها، لأن والده رفض أن يتزوج ولده من امرأة يهودية، محسن الرجل الشيوعي، المتمرد على الأديان، أورث ابنته صفة التمرد هذه! زينب لا تعترف بأيّ دينٍ من الأديان، فهي في كربلاء ذاتها في تل أبيب! بصفة التمرد! إلا أنها في كربلاء تتقنع بالزيّ الكربلائي كغطاء خارجي! تسافر هذه العائلة إلى فنلندا ومنها إلى إسرائيل، وفي كل هذه الأماكن هناك أحداث متواصلة، وسرد يكمل بعضه بعضاً.

تعريف العنوان ومقصديته:

إنَّ العنوان الذيّ يُؤلف أهميةً كبيرة في هذه القراءة، لكونه يُوضحُ الطريقة والمنهج الذي سنسير عليه، وبالاضافة إلى ذلك، يفرض منهجية نقدية على هذه الدراسة. التأويلية أو التأويل مفردة واضحة، ومفهومة عند الجميع، إلا أن الاختلاف يكمن في آلية هذا التأويل، والذي يُمكن أن يكون مضمراً، ويحتاج إلى تعريفٍ واضحٍ، إذ هناك باحثة، وضعت

بحثاً موّسعاً ومفصلاً في هذا التعريف(١)، ولعل ما نقصدهُ نحن في التأويلية هنا: هو فهم باطن النص، وهذا الفهم يأتي عبر مسوّغات واستكشافات وحفريات في باطن النص. وجملة (الراوي الناقد): هي أننا سنتتبع الآلية والطريقة التي سلكها الكاتب في خطابه النقدي في هذه السردية الروائية.

زمن الرواية (NOVEL TIME)

ونعني به بحسب تعريف جيرالد برنس: الفترة الزمنية التي يقع فيها المروي narrated(٢).

وإذ قرأنا رواية (زينب) سنجدها تكاد تضع زمناً معيناً، ومعلوماً، الكاتب لم يُشر إلى تاريخٍ محددٍ، بل كانت الشخصيات والأحداث، دالة على التاريخ، وهذه ميزة فنية! الزمن هو يبدأ من خمسينيات القرن العشرين أو قريباً منها حتى بدايات القرن الحادي والعشرين تقريباً.

اللجوء إلى الرمزية، أعطى قدرة تخييلية لدى المتلقي، أن يسأل عن تلك الحوادث، كفتوى المرجعية الدينية في النجف (محسن الحكيم) عندما أفتى بأنّ: الشيوعية كفرٌ وإلحاد! من خلال مقولة محسن الشيوعي والد زينب، أحالنا الروائي إلى أحداث تلك المدة والمناسبة التي قيلت فيها، الأحداث ليست غريبة عن المتلقي العراقي والعربي، إذ الجميع كان عارفاً بتلك الأحداث.

خلقَ الكاتبُ لنا من الواقعية خيالاً، وأعطى مسوّغات كثيرة لهذا الخيال السردي، فنحن نكاد نعرف ولا نعرف تلك الأيام والوقائع التي دارت إبان تلك الفترة! وكما يقول الأديب وليامز: الأديب خالقٌ لا مجرد عاكس، واللغة ليست صورة جامدة ترى فيها صورة العالم، وإنما هي أداة خلق وتأمل تلعب دوراً في إنتاج القيم والمفاهيم الاجتماعية الجديدة، وهي ليست قالباً يصب فيه الواقع، وإنما هي مادة مُكوِّنة لهذا الواقع(٣).

انطلاقاً من هذا التعريف، نقول: إنَّ الروائي كسر النمطية السائدة، التي هي سرد واقعي ليوحي إلى المتلقي أنه خيالي! وبالفعل كانت سمة أدب الخيال واضحةً في الرواية، ولم تجد التقريرية الصحفية مكاناً لها في بنية النص.

يتكئ النص كثيراً على الفعل التأويلي، الذي يعرفه صاحب معجم السرديات بأنه: هو ذاك الفعل الذي يتعلق بامتلاك المعرفة الخاصة بحالةِ ذاتٍ من الذوات القائمة في هذه القصة بعد تقويمها.(٤)

وهذا الفعل التأويلي يبدأ من أوّلِ فعلٍ في الروايةِ، حينما تطرق سعاد وأولادها الثلاثة زينب وسارة ودانيال، في ظهيرةٍ حارةٍ بيت جدهم، في محافظةِ الناصرية(٥)، يدخلنا الروائي تدريجياً، المقدمات الاستهلالية هي الأصعب في كتابة الرواية، إذ عليها يقوم بناء الرواية كاملةً، والبداية كانت

تسلسلية مشهدية، الجملة الأولى، كانت وصفيةً (متعبةً ومنكسرةً وصلت إلى الناصرية)(٦). هذه البداية بضمير الأنثى، ومفردة متعبة، هي إحالةٌ إلى الوراء أو الفلاش باك، فهي وصلت مُجهدة، وهذا الجهد كان بسبب سفرها المتعب حتى وصولها إلى بيت الجد. هؤلاء الأطفال هم أبناء محسن، الرجل الشيوعي الذي قُتلَ، وترملت زوجته سعاد، حتى اللحظة، نتساءل ونستدرك عن سبب هذا الجفاء والقسوة من قبل الجد الذي لم يستقبل أحفاده وزوجة ابنه الأرملة!

تغادرُ المرأة مدينة الناصرية، دون أن تثيرَ غيرة وشعور هذا الرجل! فالمرأة (منكسرة، متعبة، لديها ثلاثة أطفال، في ظهيرةٍ تموزيةٍ، جائعة، عطشانة)، كلّ هذه الصفات لم تُثر في الرجل أيةَ شعورٍ في الحرقة والعاطفة! هنا يكون النصُ تشويقياً، لمتابعة سرد الأحداث التالية، وإعطاء مسوّغٌ، لمواصلة القراءة، لمعرفة العذر أو المسوغ في عدم شفقة هذا الرجل تجاه هذه العائلة! التي يُفاجئنا الروائي لاحقاً، ليتضح أن العائلةَ هي زوجة وأولاد ابن الرجل! (والد محسن).

نواصلُ القراءة، فنجد أن صوت المؤلف، بدأ يتلاشى حتى ظهر صوت آخر، وهو صوت الشخصية (زينب)، وهنا تأتي الشخصية الرئيسة، ليتحول الخطاب، من ضمير الراوي الذكر إلى ضمير الأنثى الشخصية البطلة، ويتحول السرد من

الخطاب التوجيهي إلى خطاب ذاتي، أي من دايلوج إلى مونولوج. كانت زينب، هي الساردة لمجمل أحداث القصة، فهي معنيةٌ بسرديتها، إذ نحت الخطاب المهيمن (المؤلف) لتفرض رؤاها هي على السرد، وظفَ الروائي المونولوج لزينب، وتركها تتحرك وفق رؤيتها وتصورها للحياة، النتيجة أنها تشابهت مع والدها في صفةِ التمرد، إلا أن زينب أكثر جُرأةً وتمرداً من والدها، فوالدها شيوعيٌ ساخرٌ من الأديان، وغيرَ معترفٍ بالوهم الذي تبثه في عقول الناس، أما ابنته فكانت متمردةً على كل الأديان، بل تشتمها بكل صراحة، على الرغمِ من أنها سكنت مدينةِ كربلاء الدينية(٧)، فلم تقف المدينة عائقاً أمام شهوتها وشغفها الجنسي، إذ كادت أن تنفضح لولا أنها تنازلت عن القلادة الذهبية التي تلف عنقها، لضابط الأمن، الذي كشفهم في وضعٍ جنسيٍ فاضح! كثيراً ما يلجأ الكاتب إلى فعل الماضي الناقص (كان)، وكأنه يستمدُ من الماضي إلهاماً في مواصلة السرد. الرجوع إلى الماضي يعدُ تلاعباً في عنصر الزمن، ويقول الأديب علي لفته سعيد عن أهمية الزمن في الرواية: قد يكون الزمن مفتتحاً للنصّ.. وربما يقال إنه يبدأ من العنوان لأنه أيّ العنوان عتبةٌ أولى تحتاج إلى الدخول إلى بوابّات أو مساحات النصة فإن ذلك يعني بدءاً زمنياً (٨).

إذن الزمن لم يكن هامشياً، بل كثيراً ما ذكر الأحداث مرفقة بتاريخ السنة التي حصلت فيها، كيوم زواج محسن وسعاد في عام ١٩٧٤(٩).

الروايةُ اعتمدت أسلوبين خطابيين، خطابٌ بثه الراوي وخطابٌ بثته الشخصية، خطاب الراوي، كان عبرَ أدلجة النص، أو محاولة إخضاعه لرؤى المؤلف، ومهما يكن الأمر، فشخصية السارد تبقى فارضة نفسها على حركية السرد.

كثيراً ما يرجع الروائي إلى الوراء، كأنَّه يستمدُ منه مادةً سرديةً، وهذا الرجوع إلى الخلف في الرواية، كان رجوعاً للاستراحة، إذ الأحداث كانت تمشي متتابعة على المتلقي، فحاول الروائيّ، أن يعطي مجالاً للاسترخاء والالتقاط الانفاس، بعد أشواط الاستجابة التي تلقاها المتلقي من المؤلف، هذه الرواية تشتغل على زمنينٍ، ماضٍ قريب وحاضر معاصر، تقول الكاتبة جنان بلخن: في ظل هذه التصورات تحضرنا جملة من الأسئلة، تفرضها علينا طبيعة العلاقة بين التاريخ والسرد أهمها، ما طبيعة التاريخ هل علمٌ أم سرد؟ ثم ما جدوى التداخل السردي والتاريخي؟ وما هي النتائج الفعلية لهذا التداخل؟ إلى أي مدى يمكننا أن نكتشف في مقاربة السرد التاريخي ثراءً فكرياً وفلسفياً، يساعدنا على الفهم الموضوعي للتراث، بعيداً سكونية التقليد(١٠).

فالسرد في هذه الرواية، ليس استرجاعاً تاريخياً صِرفاً، بل كان استرجاعاً لما يخدم السرد، وبالأدق ما يطور الاحداث ويخدمها، فمثلاً، لم يُشر الكاتب إلى تاريخ اليهودية في العراق تاريخياً، لم يُمارس سلطة المؤرخ، بل هو ساردٌ وفقط! التاريخ اليهودي للعائلة، كان هامشياً أو إشارياً، مر عليه مروراً عابراً، وهذه حِنكة أعطت قيمةً جمالية وتخصصية للسارد.

الذروة

الذروة في الرواية أو ما يسمى ذروة التوتر هي أعلى نقطة في التكثيف المتصاعد(١١). وهذه الحبكة تجلّت بمصارحةِ الأم سعاد أولادها بحقيقة الديانة التي تنتمي إليها، في هذه المصارحة كان الروائيّ ذكياً ومبدعاً، إذ أرجعنا إلى بداية القصة، قصة الحب بين محسن الشيوعي من مدينة الناصرية وحبيبته سعاد اليهودية البغدادية، التي بقيت معتزة بديانتها، على الرغم من كل الظروف! كشفت هذه الحبكة قضيةً مهمةً، دائماً ما يشتغل عليها دعاة التنوير الفكري، وهي قضية قبول الآخر، فمحسن بقي يحب سعاد، وسعاد أحبت وبقيت وفية لمحسن طوال حياتها! ولم يستطع الدين، أو العُرف وحتى رفض الأهل أن يكون عائقاً، أمام الحب الحقيقي، الذي مثله محسن وسعاد أجمل تمثيل! هذه هي الثقافة التي يصعب على الجميع، التحلّي بها، يحملُ النص رسالة، كان الكاتب

ناقداً، الراوي مارس النقد بطريقةٍ غير مباشرة، فهو ناقد لطريقة عدم قبول الآخر، إذ كانت البطلة ناطقة بأدلجة ما يدعم هذا النقد، فكانت البطلة تشتم الأديان كلها، جهاراً نهاراً، جميعها ولا تستثني ديناً! فهي متمردةٌ عليها كلها، وهذا النقد كان يحتاج إلى مسوّغٍ ليكون مقنعاً، ويحدث استجابةً عند القارئ، لذا، استنطق السارد زينب لتعطي يقيناً للسرد النظري!

إن حبكة الرواية، وذروتها الصاعدة بتوترٍ واستفزازٍ، كان في حكاية الأم وإعلان ديانتها رسمياً على أولادها!

الحقيقيةُ أن الأبناء لم تُثرهم الديانة الجديدة المفاجئة، بل اكتفوا بالتعجب! هنا يمارس الراوي الناقد سلطةً على المتلقي، وهذه السلطة هي في التناقض بين العبادات والطقوس الدينية الإسلامية التي كانت تقوم بها الأم، فكيف لها وهي اليهودية المعتزة بديانتها، أن تسكنَ كربلاء؟ وكيف لها أن تقوم بزيارة الإمام الحسين وأخيه العباس؟ وكيف لها أن تقوم بتوزيع الطبخ في ثواب للإمام الحسين؟ وكيف لها أن تُنذر النذور وتفي بها في حضرة الحسين؟ وكيف لها أن تصلي بصلاة المسلمين! كل هذه التساؤلات، كانت الفروع التعجبية التي ظهرت في حقيقة الصراع الثقافي عند سعاد، فلم تكن متناقضة في سلوكها، بل كانت منفتحةً على الآخر،

فهي لم تجد كبير فرق بين ديانتها وممارسة الطقوس الإسلامية!

العائلةُ مكوّنة من بنتين وولد، دانيال وسارة وزينب، إلا أن الكاتب لم يذكر احداثاً لسارة، كأنها حشوٌ زائد ليس غير، وهذه هِنّة اسلوبية في بنية الرواية، إذ يتساءل المتلقي عن هذه الشخصية، التي يم يرد لها أي ذكرٍ إلا تكملةً لعدد العائلة! إذ ينبغي على الروائي، أن لا يكتبَ إلا ما يبني الرواية فنيّاً، فكيف له، أن يتجاهل دور شخصية من أفراد العائلة، كان الأحرى بالسارد، أن يعطي لسارة ما أعطاه لدانيال أو لمهند!

كان الروائيّ ذكيّاً، فهو يأخذ المتلقي إلى صعودٍ وتشويقٍ وفجأة ينزل به نحو موضوعٍ آخر، ولعل أقربَ مثالٍ، هو اللقاء الحميم بين بين زينب وحازم، وكيف أخذنا الراوي إلى عالمٍ من الخيال، تماهينا معه وأخذنا نتأمل الذروة التي في أدمغتنا، إلا أنه على حين فجأة، وكسراً للتشويق، ونزولاً في الوتيرة السردية، تدخل عائلة حازم وتخرب الذروة الجنسية التي تخيلناها، كأنها واقعٌ أمامنا(١٢).

هذا التمكن من أخذ المتلقي إلى عالم يتخيله السارد، فيسحر به القارئ، يعد هكذا تمكن، حرفنة سردية، وهذا له أمثلة متعددة في هذه الرواية.

الراوي الناقد

الراوي الناقد، أو الخطاب النقدي الذي يريد المؤلف، إيصاله إلى المتلقي، هو أنه ينتقد من حالة عدم قبول الآخر، ومسألة قبول الآخر، هي مسألة تعد اليوم من أكثر المسائل التي تعاني منها البشرية في شرق الأرض وغربها، لعل المثال على هذه الحالة، ذكره المؤلف في موقفين، موقف إسلامي وموقف يهودي، الموقف الإسلامي، تجلّى برفض والد محسن، زواج ابنه من سعاد اليهودية، وتجلّى الموضوع بقسوةٍ وجفاءٍ كبير وقاسٍ، إذ الجد رفض ونبذ حتى أحفاده، ولم يسأل عنهم! على الرغم من حجم المرارة والأسى، إلا أن العقيدة الدينية، كانت هي الحاكمة المانعة من معانقة الجد لأحفاده! لم يرق قلب الجد لأطفالٍ هم قطعة منه وأيتام، وفي ظهيرةٍ تموزيةٍ حارةٍ! الموقف اليهودي الذي تجلّى في زواج دانيال من أشيرا، كان رفض والد أشيرا اليهودي، هو خشيته من بقاء دانيال واخته على الديانة الإسلامية!

لعل رسالة الرواية تكمن هنا! إن مسألة القبول ليست مسألة هيّنة أو بسيطة، بل هي سبب الإرهاب العالمي، وهي الذريعة الأكبر التي يتخذها القاتل ليقتل، تشتغلُ على نقد هذه الحالة، وهو اشتغالٌ جديد، وبإسلوب مميز وفريد، الأجمل أن السارد كان لا يتدخل فارضاً رؤاه وأدلجته على النص، بل كان سارداً أميناً في كثيرٍ من الأحيان، وقد تجرد

عن التدخل المباشر السافر، وصار الخطاب بصورةٍ مضمرةٍ، يحاكي المتلقي عبر إيحاءٍ رمزيٍّ.

المعنى المضمر الذي يُمكن أن يُختصر، هو (التعايش)، الذي يعني فيما يعنيه، أنك تمارس حياتك وطقوسك الشخصية بكلِّ حريةٍ! دون أن تجدَ من يرفض أو يمنع أو يسخر، وهذه التوظيف الجديد، نجح في رواية (زينب)، لأن القصة جديدة كل الجدة، والبناء الروائي، لم يخرج عن النظام العام، البِنية التركيبة البنائية للرواية، فالروائي وظف تقانة السرد، بلغة أدبية لا تقريرية فيها، وهذه اللغة أسبغت على النص حيويّة وبثت فيه الحياة، فخلق لنا الروائي من الواقع افتراضاً، ومن التخييل واقعاً، الاعتباطية لا وجود لها في هذه القصة، والتي نقصد بها، أن ما حصل لا سبب ولا مسوغ له، الحكاية. الطريقةُ لم تكن جديدة كلّ الجدة! بقدر ما كانت مميزة في نفسها وموضوعها ولغتها.

لعلَّ ميزة جمالية أخرى يمكن أن تُضاف إلى جماليات السردية في الرواية، هو جمالية الإيهام، التي تعرفها الباحثة مونيكا فلودرنك في قولها: إذ تخلق النصوص السردية الإيهام، بأن العالم التخييلي يمكن الوصول إليه مباشرةً أثناء قراءة النص(١٣). نعم، الخلق والابتكار ليس بالضرورةِ أن يكونَ جديداً تماماً! فهذه الرواية لم تأتِ بشيءٍ غير مألوفٍ، لكنها جددت ثيمتها، واشتغلت على الممنوع وغير السائد

المشهور، فحققت لنفسها، ابتكاراً وجدة! مسألة الأديان، وتفاعلها مع بعضها بعضاً، بُحِثت سردياً كثيراً، لكن ما يميز هذه الرواية، أنها حديثة، وذات خطاب حداثوي، يهتم بالواقع الحالي، المدن الطيفية، يصعب توظيف السرد فيها، فهي تحتاج إلى كاتبٍ متمردٍ على قلمه، ليكتب ويدوّن سردياته، بعيداً عن أعين سطوة ودكتاتورية اللا الناهية!

تركيب الجملة السردية

إن تركيب الجملة العربية، معروفٌ وتشكيلها مموسق، إلا أن المبدع، يحاول أن يتمرد حتى على هذه اللغة وحتى على شكليتها، فمثلاً نراه يتكئ على مهارته البلاغية وبالأخص تقنية التقديم والتأخير، فهو يقول: (أمهم صامتةً كانت) (١٤). فهو يغير من موقع الفعل كان ويقدم ويؤخر في اسمها وخبرها، وجملة (تسمعهُ كانت وتشتمهُ) (١٥)، وجملة (عائلة سعاد جلست)(١٦)، هذا التقديم والتأخير، كان لضرورةِ إبداعية جمالية، فهذا الأسلوب يرد في الرواية كثيراً، بحكم أنها عملٌ إبداعيّ.

الاشتغال السردي في هذه الرواية، كان منسوجاً، بتقنيةِ الخطاب المضمر، وتُصنف هذه الرواية، من روايات الوعي،، بل هذه كُتبت ودوّنت بخطابها النقدي، لتعطي رسالة إلى المتلقي، فكرتها هي (قبول الآخر أو التعايش الإنساني)،

المحكوم برباط الإنسانية والقانون الذي يحترم ويحمي الكل ويذوب الكل فيه، فرسالة الرواية، رسالة مهمة، ويراد لها أن تُعمم لتصل إلى الآخر، الذي يفكر بعقل عقيدته الدينية لا بقلب إنسانيته وضميره الفطري.

المصادر

اعتمدت على نسخة الرواية المطبوعة في دار الرافدين سنة ٢٠٢١ بطبعتها الأولى.

١- عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل، خالدة حامد منشورات الجمل

٢- قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر، السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات،ط١، ٢٠٠٣، ص ١٨٩.

٣- مقالات ضد البنيوية، جون هال ووليام بويلوور ووليامز شوبان، ت: إبراهيم خليل، دار الكرمل، عمان، الأردن،ط١، ١٩٨٥،ص١٢.

٤- قاموس السرديات (مجموعة مؤلفين بإشراف محمد القاضي) دار محمد علي للنشر، تونس، سنة، ط١، ٢٠١٠،ص٥٦.

٥- محافظة عراقية تقع في الجنوب، وهي إحدى ثلاث مدن عراقية جنوبية تكون درجة الحرارة مرتفعة في الصيف.

٦- الرواية صفحة ٥.

٧- مدينة عراقية، تقع في الجنوب الغربي من العاصمة بغداد.

٨- فهم الزمن ودلالته في النص السردي، علي لفته سعيد، ط١، ٢٠٢٠،ص١٧.

٩- الرواية صفحة ٣٢.

١٠- السرد التاريخي عند بول ريكور، جنان بلخن، دار الأمان الرباط،ط١،سنة ٢٠١٤،ص١١.

١١- قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر، السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات،ط١، ٢٠٠٣، ص٣٣.

١٢- الرواية صفحة ١٤٧.

١٣- مدخل إلى علم السرد، مونيكا فودرنك، تر: د. باسم صالح، دار دجلة الأكاديمية،ط٢، سنة٢٠٢١،ص ١٥٨.

١٤- الرواية صفحة ٦

١٥- الرواية صفحة ١٥٥

١٦- الرواية صفحة ١٦٠

وللقلق نكهة/ د. حيدر نزار السيد سلمان

(٣٠)
قراءة في كتاب وللقلق نكهة
للكاتب د. حيدر نزار السيد سلمان

أراد قارئ من القراء أن يثني على كتاب راقه وملك عليه إعجابه، وكان صاحب الكتاب صديقاً حميماً له، فتوقع أن يلام في حسن الثناء على صاحبه، لكنه آثر وعزم على ألا يعبأ بلوم اللائم، أثاره العنوان غير المألوف أو غير النمطي، فأخذ يتساءل قُبيل قراءته عن كيفية أن يكون القلق محبباً، بدأ يقرأ ويقرأ حتى وجد إن الكتاب هو عبارة عن نصوص نثرية بلغة فلسفية، إن النصوص الواردة بين ثنايا الكتاب هي نصوص تُصنف ضمن الأدب الفلسفي، فلم يكتب الكتاب لأولئك الجامدين أو مدعي الثقافة أو بسطاء الناس، بل الكتاب كُتب إلى النخبة أو للصفوة من المجتمع، الذين يغوصون في داخل النص ويندمجون في داخل حروفه، لتنصهر نفوسهم بما يقرأون، والكتاب يحتاج إلى قراءة واعية وبتأنٍ، ويجب أن يقرأ متقطعاً وليس جملة واحدة أو على جلسة واحدة،

فقراءته مجزأًهي الأفضل والأنسب لكي يفك النصوص ويستشعر بجماليتها ومعرفة المغزى الذي تؤديه والأثر الذي تُحدثه في النفس، الكتاب يعيش الصراع الجواني فهو يعيش أزمة قومه ومتأثر بهذا الحال الذي يعانيه أبناء جلدته، أخذ يطلق آهات نفسه وما يختلج بها على شكل نصوص نثرية لكي يخفف من استعار الرماد في صدره ويطلقه على وريقاته، عسى أن تخفف من الوجد الذي يراه ويحسه ويشعره، فالكاتب ذكي لم تنطوي عليه الشعارات التي يرددها رجال السياسة ولا حتى رجال الدين، فهو يعرف بهؤلاء وعلى إلمام بأولئك، الشيء الذي غلب على نصوصه هو التساؤل، والفرق واضحٌ بين السؤال والتساؤل، فالسؤال يبحث عن إجابه، أما التساؤل فيحتاج إلى التفكير وتقليب أوجه النظر، وهذه حسنة كبرى تحسب للكاتب الذي يريد أو يحاول أن يجر القارئ إليه ليتساءل معه عن الحالات التي يشتركان بها، فنراه يتلاقى مع أبي الطيب المتنبي عندما يقول:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله

وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

فيقول الكاتب ص ١٣: أريد أن أكون مثل هؤلاء المتسقين، سهلي الانقياد، البعيدين عن العبث المركب والبريء، أريد أن أكون ضمن النسق الماشي والراكب، بعيداً عن قلقي الفائض، الذي يؤرقني ويقودني إلى تصفح فكري

بإفراط وإزعاج، أريد أن اكون جزءاً من الكل الكبير المتعاظم لغة، ونمطاً رتيباً منظماً حسب قواعدهم الشفاهية، أضحك حين يضحكون، وأبكي عند بكائهم، وأجلس كما يجلسون...

هنا يستشعر القارئ إن الكاتب يعاني ألماً ممضاً من الجهل والجهالة التي تضرب العقل الجمعي، فهو يقول إنه يريد ان يكون مثلهم لكي يخفف من حدة الصراع الداخلي جراء ما يعانيه المثقف النخبوي في محيطه من انعدام قيمته جراء نأي الجمهور عنه ولهاثهم وراء شعارات براقة مزيفة يطلقها رجال السياسة والدين، ثم هنا نراه يستأنف قليلاً ليقول: بيد إني قلق وفي حيرة لا أستطيع أن أتقبل أن أكون فرداً ضمن مجموع المنظومة الحياتية التي يثيرها الضحك ببلاهة، ويحفزها نشيد حماسي للإقدام والحركة...

فهو يرفض أن يكون ضمن أولئك الجمهور الذين يثيرهم نشيد محفز يثير مشاعرهم دون معرفة أو إدراك، فهذه بلاغة ما أروعها وبساطة لغوية يستطيب لها الذوق، ثم تواضع منه رائع عندما نراه لا يترفع عن الجمهور بالوقت الذي يبقى محافظاً على نفسه وعقله...

ولعل الفصل الذي يحمل عنوان (شارع الطوسي) والذي أعده من أروع وأجمل فصول الكتاب كلها، فهو هنا تحول إلى معاتب وبوجه ممض، بدت كلماته كأنها رشقات المطر عتاباً، إنه ينطق بلسان المفجوعات والمثكولات والتي أقبل

عليها البين فسلبها سليل فؤادها أو رفيق روحها، هنا يقف مع الأمهات الحزينات، والآباء المفجوعين، ليقول مخاطباً شارع الطوسي بلغة إياك أعني واسمعي يا جارة!: ما زلت فاغراً فمك بامتداد الكون لتلتهم أولئك الشبان السمر المغادرين تواً مرابع الصبا والطفولة، يا لها من كلمات تفتت الصخر، فهو يعاتب بلغة ولسان صهره الحزن على أولئك الشباب الذين جادوا بأنفسهم وأرواحهم ليبذلوها في سبيل الوطن، ولعل وجوههم ما زالت بها ملامح الطفولة الغضة، هؤلاء الشبان الشي لم يشبعوا من طفولتهم قد خطفهم الموت ليأخذهم إلى عالم بعيد، فيقول: أيها المكان المسكون بالدم والدمع، والمكتوب بالعويل والبكاء والموسوم بالصراخ والأنين، متى ستشعل شمعة في خاصرتك معلناً نهاية مواكب الموت؟ ومتى ستشرق فيك شمس الحياة...

هذا العتاب الشديد الذي يحمل مشاعر صاحبه وأسفه على أولئك الشباب الذين ملكوا مشاعره وألهموه هذه الكلمات وهو يرى مواكب تشيعهم تمر بهذا الشارع لتستقر في مثواها الأخير، ولم يترك الأمل، فهو يريد أن تشرق شمس الحياة لتبدد ظلام الموت الموحش الذي سلب الفرح من العوائل التي تنظر لشبانها من يكبرون، فلم يكتفِ بلوم شارع الطوسي أو شارع الموت بل مضى يوبخه على إفراطه

المتعمد في الحزن قائلاً: يا شارع الموت والوجع والدم والدموع، ألا ترتوي؟...

ما أشد ما يختلج في الصدر عندما يعمد الكاتب ليخاطب الشارع ليكتفي ويرتوي من الحزن، فهو يقول ألم تشبع؟ وهذا التساؤل الذي يدركه الكاتب هو ألم ومعاناة العراقيين جميعاً، ولهم حكايات وقصص هنا في هذا الشارع الذي أسماه بشارع الموت والحزن والدموع، إن الوجع العراقي كمن في هذا الفصل الذي ملك الوجدان بتوصيفه لحركة التشيع لدفن الموتى والشهداء، فالكاتب يجب أن يقرأ بأوقات يكون الجسم مسترخياً والدماغ بذروة نشاطه وليقرأ مقطعاً، حتى تتداخل النصوص مع مزاج القارئ ولُبه، هذه النصوص المقلقة التي أحب صاحبها القلق الذي يبعث على الإبداع رافضاً الجمود الفكري والفقر الثقافي، فهو يحبب القلق إذا كان بحثاً عن التقدم والتطور ومواكبة الحياة بصورتها المعصرنة، إنه يرى إن القلق الذي يراه الكاتب هو قلق جميل، فالعالم اليوم كله قائمٌ على القلق وهذا القلق يولد الطاقة المتجددة، فالصراع الذي يحرك الشر هو الذي يجعلهم ينشدون التطور بسبل الحياة ومواكبتها كل حين.

عركَشينة السيد/ سلمان كيوش

(٣١)
ملوحة النص وجمال القص في رواية عركَشينة السيد، للروائي سلمان كيوش

من الرواياتِ التي يجب أن تتحول إلى عملٍ سينمائي يُترجم إلى لغاتٍ مختلفة، إنّها تُجسد الجنوب العراقي بملوحته، كان الكاتب عالماً عارفاً بلغةِ وطبيعةِ الجنوبيين، تبدأ الرواية بحدثٍ ذو دلالة عميقة أتقن صناعته الكاتب، يبدأها بعملية تغيير أسم الطالب المقبل على دراسة الماجستير في علم النفس، يدقق موظف التدقيق المعاملات فيجد أن اسم والدة الطالب خوشية، يسأله عن أمهِ فيجيبه أنها حوشية، يرفض المدقق المعاملة وهنا تبدأ الرواية من هذا الحدث، فالإسم على ما يبدو جنوبي ومن العمارة، على الطالب أن يذهب إلى دائرة نفوس العمارة ليغيّر اسم والدته، يمضي الطالب البغدادي إلى العمارة وهناك يتم التعارف بينه وبين السيد هاني الناجي، يرى السيد الناجي حيرة هذا البغدادي، يأخذه السيد إلى بيته ليحل له مشكلته، إن السيد

يأخذ سلمان إلى البيت دون أن يعرف مشكلته أو اسمه ونسبه، هذه ميزة تضاف إلى الجنوبيين أنهم كرماء، يطرق الباب فيوعز إلى زوجته: علوية وياي خطار من بغداد

فترد العلوية: يا هلا بالخطار.

يقوم بضيافتهِ أحسن ضيافة وذلك قمة الإيثار أن يقوم بمحاولة ذبح الديك الوحيد، ألحَّ سلمان بأنه جائعٌ ويريد أن يأكل الموجود وألا يذبح الديك، يأكل صحن بيض وسياح التي تجيده العلوية، يقص سلمان على السيد مشكلتهِ، يخبره أن الحل بسيط جداً وعليه ألا يكترث، يأخذه إلى سوق العمارة في الماجديةِ، سلمان ينذهل من السيد الناجي الشخصية الجنوبية المحترمة بين أبناء مدينتهِ، يأخذ السيد هاني ضيفه ويمران على الجسر، يرى سلمان اختناق السيد وحسرته بهذا المكان، لعل القصة بدأت من هنا، ليكتشف سلمان بعدها أن السيد عاشقٌ، وقصة عشقه غريبة الأطوار، السيد متزوج ولديه طفله أسمها خديجة وهذه البنت مريضة بمرض من الأمراض الخبيثة، سلمان يسأل السيد عن هذه العلاقة الغريبة الأطوار وغير المألوفة، كيف اقترب الحب إلى قلب السيد بمثل ظروفه! يبدأ السيد بسرد قصة عشقه بالرمز، بعد أن يحل مشكلته وذلك بخلط مسحوق القاصر والليمون ويأخذ بمسحة بحجم عود الثقاب، يمسح النقطة التي على أسم حوشية، وغداً يختم على الاسم وبذلك تنتهي مشكلة

سلمان، يوصله إلى كراج ويدفع كروته دون أن يشعر رغم التصاقه به لكن السيد استغل الثواني المعدودات ليدفع أجرة الأستاذ البغدادي، يتصل السيد بسلمان على حين فجأة، لأنه ذهب لواجب العزاء في بغداد، سلمان كان متشوقاً لمعرفة قصة عشق السيد، كانت حبيبة السيد طالب في معهد المعلمين ووصفت بأنها المعلمة الواعدة، الجسر كان هو المكان الذي يتبادل العاشقان مشاعرهما بحرصٍ بالغٍ، كان لديهما سجلاً، يوم عنده ويوم عندها ليكتبا به مشاعرهما، ذات يوم لا بد ان يُفتضح أمرهما، بالفعل يأتي ذات يوم، بينما هما يتبادلان أعذب كلمات الهوى ويشتكيان تباريح الهوى، تقبل عليهما سيارة لاندكَروز، يأخذان ابنتهما سحلاً، ينهالوا عليه بالضرب المبرح، يأخذ أحدهم السكين ويجرحه بصدرة جرحاً عميقاً، يتركونه ويمضون ويبقى السيد يعاني الألم والجرح، يبقى يحبها ولم ينقطع عن الجسر، ذات يوم تخبره برسالةٍ مع أحدى المتعلمات أنها قد تزوجت ابن عمها وهي سعيدة جداً معه وأنّها تسكن في قرى أم كَعيدة وأعطته رمزاً بأن الماء يحيط بها، حاول السيد أن يذهب ويجوب قرى أم كعيدة كلها حتى يعثر عليها، لكن خشي عليها، لأنه يعرف معنى أن تتزوج البنت ابن عمها ويكتشف عليها زلة تتعلق بالشرف، فجأة بينما سلمان في قاعة امتحان الكورس الأول في الماجستير، إذ تصل إليه رسالة من السيد يخبره بأن

خديجة توفيت، أحس سلمان بألم كبير وجرح عميق كيف له أن يعزي صديقه القريب وهو في قاعة الامتحان، يأجل السنة أم يأجل العزاء إلى صديقه، بقي هكذا حتى أتم امتحانه وخرج أول الطلاب، أراد أن يذهب إلا إن الامتحانات كانت في ذروتها، وما هي إلا ثمانية أيام فيذهب مسرعاً إلى الكراج ليتجه إلى العمارة، يركب سيارة التكسي يخبر السائق أنه يريد إلى الماجدية فيسأله السائق عمن يريد من الماجدية، أريد السيد هاني الناجي، يقول له السائق أتيت للعزاء، قال له نعم، وهل ما زال جادر عزاء خديجة باقياً للآن؟

يخبره السائق إن جادر خديجة قد نزل ولكن جادر السيد ما زال منصوباً، صدمة كبرى وحالة من الدهشة يصاب بها سلمان، فهو الذي شعر بتأنيب كبير لأنه لم يعزي صديقه على وفاة ابنته، فكيف به الآن وصديقه قد توفي، الكلمات الجنوبية بملوحتها كانت طاغية وحاضرة حضوراً مميزاً، الكاتب قد مارس عملية الإحياء من جديد وصبغها بصبغ الحداثة، يتحدث عن الإنسلاخ الكبير الذي تعرض له العراق في بداية العراق الجديد عام ٢٠٠٣، بدأ الناس يغيرون اسماءهم ويستبدلونها بأسماء أخرى، إن السرد الغرائبي الذي تميزت به الرواية كان واضحاً منذ السطور الأولى، إذ التسلسل السردي جرى على وتيرة تصاعدية مشوقة، الحبكة كانت في الثلث الأخير من الرواية أو الربع الرابع بالتحديد،

صحبنا السرد وكنا نستطلع إلى النهاية التي ستنتهي بها هذه القصة، كنا نتوقع أن تنتهي بالانفصال وكنا نتوقع أن تموت خديجة لكن موت السيد لم يكن متوقعاً، إذ الكاتب أختصر حبكته بمفاجئة صادمة لأنه اختصرها بكلماتٍ معدودة على عدد أصابع اليد الواحدة، كيف يموت السيد ومن معه في موته، هذه بقيت مجهولة لدينا إلا ما سمعه الراوي من احد الذين حضروا مجلس العزاء وقال إن السيد مات في الماء، البناء الهندسي كان متقناً بحرفية عالية، ربما تنفع الذي يدرسون علم النفس، إنه صراعٌ نفسي كبير كان يعيشه السيد، إلا إن نفسه كبيرة وسامية فحلقت في ملكوت عالٍ، إن المبادئ لا تموت ولكن تحتاج أن تطبق وتنشر في عموم الناس لتتعلمها الأجيال جيل عن جيل، كل الرواية كانت بوهج ناصع وإشعاع يُبعث من بين سطورها، الكلمات لم تُبلى لأنها لم تفقد برقها ونصوعها، إنها لم تلجأ إلى قاموس الكلمات لتستعير منه ألفاظاً رنانة موسيقية، بل لجأ الكاتب إلى الفولكلور العراقي ليرى أنه يحمل من الكلمات المتوهجة قسطاً كبيراً، هذه الحكاية أعطت دروساً وعبراً بالكرامة، الشهامة، الوفاء، الكرم والحب العذري، المونولوج الذاتي كان مفعماً بالروح الوثابة الحزينة التي فعل الهوى فعله وقسى عليها، صراع القلب وما يهوى والمحيط والظروف العامة كانا على طرفي نقيض تماماً، السيد فقير

الحال، هو مجرد موظف في دائرة لا يجني من المال إلا القليل، فكيف له أن يتزوج احدى النساء التي تسكن حي المعلمين فهو يخبرها ذات يوم: إذا الله قسمج إليّ تره راح نموت من الجوع، فتجيبه بصدمةٍ كيف، يقول لها: ما أكَدر أتخيل أعوفج وأروح للشغل، هكذا كان يعشق السيد ولكن حبه انتهى بما انتهت به قصته، حاك الكاتب القصة بإسلوب بديع جداً، هو بنّاء ماهر بعنصر المباغتة والصدمة الطارئة التي يفاجئ بها القارئ كل حين.

إنها رائعة من روائع الأدب العراقي، كتبها سلمان كيوش بلغة الجنوب العراقي، كانت الجمل والعبارات مطعمة بملوحة وسمرة الجنوب، ابتدأها بأسلوب ساحر وجذاب، استطاع أن يتلاعب باللغة ويأتي بأعذب الكلمات الشعبية الخاصة بأهل الجنوب، ابتدأها بحدث طموح، عندما أنهى دراسته الجامعية، وأراد أن يقدم للدراسات العليا، يبدأ الحدث من لحظة حيرته عندما رفض الموظف قبول أوراق تقديمه للدراسات العليا، لوجود خطأ في اسم أمه، سأله الموظف عن اسم امه فأجاب إن أسمها حوشية، ولكن الموظف رأى في الأوراق الرسمية إن اسمها خوشية، وهنا تعكر مزاجه ونفسيته وأصابه الإحباط من هذا الروتين، وأرسله الموظف إلى دائرة نفوس العمارة ليصحح اسم أمه، ومضى إلى دائرة نفوس العمارة، وعندما دخل على الموظفة

أعادت عليه السؤال وأجابها ذات الجواب لكنها لم تقتنع لأن الأوراق التي بين يديها تقول إن اسم امه خوشية، فهذه النقطة ظهرت حديثاً ولم تكن موجودة من قبل، حولته إلى قسم الشؤون القانونية، وهناك تعرف على صديقه السيد الناجي العمارتلي، ولعل السيد هو الذي تعرف عليه ودعاه إلى بيته وأضافه، بقي معه حتى استطاع السيد الناجي ان يحل مشكلة اسمه ويصحح أسم خوشية ليجعله حوشية، وابتدأت علاقتهما من هنا، وأخذت العلاقة تتعمق بالأخص عندما زاره السيد الناجي في بيته في بغداد، وعندما تتعمق العلاقة بينهما يبدأ السيد الناجي يكلم صديقه عن أشياءه الخاصة، هكذا هم الجنوبيون طيبون بإفراط، السيد كان عاشقاً، وقصة عشقه كانت عجيبة وربما خارج المألوف، فهو متزوج ولديه بنت وزوجته تعلم بقصة عشقه لكنها لم تكترث لذلك وآثرت أن تتجاهل الموضوع، السيد كان يحمل ملح الجنوب وطيبته، كان السيد الناجي عاشقاً للماء وتمنى أن يموت في الماء، وتحققت أمنيته بعد ذلك، الرواية رائعة الحبكة، سلسة الأسلوب، مشوقة، لها بعد أخلاقي عظيم، لها جانب نفسي واجتماعي بعيد المدى، تتجسد الجوانب النفسية والاجتماعية في صراع السيد الناجي مع نفسه، فالارتباط الزوجي لم يكن عائقاً أمام السيد ليعشق ويعيش قصة حب تتكللها مصاعب ومحن، كان يقف لحبيبته على الماء، وكم

كان يرى صورتها في الماء حتى اصبح يعشق الماء لحد أن مات في الماء، عندما زار السيد الناجي صديقه في بغداد وبعد أن قص عليه قصة عشقه، سمعت زوجة صديقه، اخذت توبخ السيد من وراء الباب لتسمعه صوتها، ولما سمع السيد الإهانة خرج من المنزل بعد أن ترك عركشينته، كانت العركشينة تمثل رمزاً معنوياً، هذه الرواية هي تنفع القارئ لتزيده وعياً بالفولكلور الجنوبي، ولا يمل منها، لأنها كانت بلسان وشاعرية الجنوب الذين هم أهل الأدب، لعل ميزة الرواية إنها تسرد بواقعية واضحة كل الإرهاصات التي تعرض لها بطلها حتى قتل، فالسيد دفع ضريبة عشقه، وكان الروائي يتحكم في السرد، حتى إنه استطاع أن ينقلنا إلى اجواء الريف والصراع النفسي الذي يعانيه البطل، نتعايش مع السيد محنته وعشقه الغير مألوف بظل ظروفه الصعبة والقاهرة.

مَرادي المعيَّل/ سلمان كيوش

(٣٢)
شخصيات ومواقفٌ وعِبر في المجموعة القصصية مَرادي المعيَّل، للقاص سلمان كيوش

العنوان ذُكر في داخل المجموعة مستوحى من إحدى القصص، لعلَّ من المناسبِ جداَ أن يُذكر التعريف الموجز للكتاب، ولكن أيُّ إيجازٍ يُناسب سحر النص وصدى وقعه في النفس، عند القراءة الأولى وجدتُ كأن شيئاً يشدني إلى قراءة هذه القصص بروحٍ متأملةٍ لتفكيك النص لفهم ما وراءه ولعل ما وراءه أجمل وأنصع، مضيتُ كما يمضي قارئٌ يود أن يستلذ بطعم مواقف وعبر رقعة جغرافية من خارطة العراق ألا وهو الجنوب، ربما تكون مدينة العمارة قد أخذت القصص والشخصيات والأمكنة إلا أنها تعبر عن الملامح العامة للفرد الجنوبي، أخذني الكتاب هناك في أقصى قرى الجنوب وراح يحدثني عن مواقف وجدتُ أنها دروسٌ نابضةٌ بالحيوية والأثر، هناك تجد الأصالة والفروسية والطيبة المفرطة بجنب النعرة والروح المتشبثة بالماضي السحيق

الذي لا تريد أن تخرج من تراكماته بعد، كانت القصة الأولى والتي حملت عنوان أم ساعة، والذي يمثل المكان الذي وقع عليه القص، يسردُ لنا المعلم المفَرِع بين أناس يرتدون العقال واليشماغ أو العركشينة، أي أنهم لا يخرجون حاسري الرأس، كانوا ينادونه بهذه الصفة التي لم تُزعجه ولم تثر حفيظته، وثم كانت القصص بلغةِ الجنوب المحلية، فهو أخذ اللهجة الجنوبية وأدخلها إلى قاموسه اللغوي الواسع ليسبغ عليها طابعاً جديد أو ربما هو إحياء لهذا التراث الذي يمثل شريحة كبيرة من المجتمع العراقي، أمثال قصة حميّد، سبحة، مرادي المعيل، صرة فطيم، ربما تعد قصة حميّد أكثرها وجعاً، فقد أثارت مشاعري وعواطفي إلى الآه الجنوبية والحسرة التي تخرج من القلب بأنين ووجع، استطاع الكاتب أن صور وجع الجنوبيين وأنينهم وربما كان بارعاً جداً حد الإبداع في هذا التصوير، الكاتب المؤثر هو الذي يستطيع أن يعكس الصورة بأجلى وضوح ليميط اللثام عن الضباب الذي يضللها، فتخرج الصورة بخلقٍ جديد يتلاءم وروح النص وطبيعة القص، شخصياتُ هذه القصص لها طرازٌ خاص بالجنوبيين فكل شخصية تمثل أو تعد نموذجاً فكرياً لشخصية عامة، رسم ملامح الشخصيات يعد مهمة شاقة تواجه الكاتب لأن مدار السرد يقوم على مواقف هذه الشخصيات من صراعٍ وتقلبٍ في الحياة ودواماتها، العينات التي اختارها القاص

كانت عينات عشوائية إلا إنها تأتي بالمثال الذي يشير إلى رمز آخر متعدد الأوجه، فأتى بالمرأى الكبيرة الطاعنة في السن، وأتى بالشيخ الذي أخذت منه الحياة ما أخذت وطحنته برحاها، وترى الشاب الذي يبحث عن الأمل والحلم بين هذه المنعطفات التي يمر بها، وترى الشابة الحائرة أو التي تقع بين دوامات القلق والروح وما تشتهي وما تعشق، ملامح شخصياته كانت رائعة الرسم ليستجلي القارئ من مواقف الشخصية ما لا يعرفه وما هو مخفيٌ عنه، المهمة الأخرى أو الخلق الجميل هو إنتاج الحدث القصصي وإسباغ الرؤى المختلفة عليه والاهتمام به لتكون القصص لها وقعٌ كبير وعظيم الأثر في النفس، النفس تميل إلى من يشدها ويُثيرها، فكانت الأحداث متقنة مع شخصية ليكون النتاج ملائماً لبعضه البعض، هذه اللوحة الثنائية أخذت الكثير من تفكير الكاتب وتأمله العميق وربما تجاربه التي خاضها في سنين عمره، وإلا فمن المحال أن يأتي التفاعل نتيجة دراسة أو معرفة، لا بدَّ أنّهُ خاض بعضاً من هذه الأحداث ليخلق منها حدثاً قصصياً، تفاعل الشخصية مع الحدث شكل عنصراً مشوقاً للمتلقي الذي يقرأ ويمعن النظر بهذا الخلق والابتكار السردي، ثم العبر أو الدروس التي نُقلت إلى المتلقي بأجمل إتقان وأجمل تفاعل ثنائي بين الشخصية/ الحدث، هنا يكون القارئ قد أصبح متذوقاً ليأخذ

من عناصر الجمال ما يستطيع بحسب الثقافة الادبية والفنية التي يملكها، هذه الروح قد تكون لشخص دون آخر، هي مَلَكَة تُعطى لشخص دون غيره، قد ترى إن الكاتب بالغ في جنوبيته إلا إنها مبالغةٌ مستطرفة، كثيرة هي النصوص التي تخرج إلى الجمهور ولكن ما أندر ما ينجذب إليه الجمهور، وأوضح ميزة بما يكتبه سلمان كيوش هو الملوحة في صياغة النص والذي عُرف أهل الجنوب بأنهم (مملوحين)، هذه النكهة المملوحة في النص وهذه السمرة الجنوبية مثلها الكاتب بأجلى بيان وأسلس عبارات، ربما تعد ميزة جديدة هذه التي أسمها ملوحة النص، وربما لا أحد يعرفها فهي مما يوصف بالجنوبيين سواء في كلامهم أو طبيعة تفكيرهم وربما شكلهم، هذه المجموعة استوفت عناصر الجمال وقد تكللت بغطاء براق أعطى لها ميزة منفردة بقالب منفرد ومبتكر.

بوصلة القيامة/ هيثم الشويلي

(٣٣)
التناوبُ السردي وتِقنيةِ الاسترجاع في رواية بوصلة القيامة، للروائي هيثم الشويلي

القارئ لروايةِ بوصلةِ القيامة للروائي هيثم الشويلي سيجدُ أنَّ تِقنياتٍ سرديةٍ كثيرة، قد اشتغل عليها الروائيّ، عِبرَ تجديد الآليّة السرديّة وكسر لنمطيةِ الرتابة أو الكلاسيكية التي هيمنت كثيراً على الروايةِ العربية بصفةٍ عامة والرواية العراقيّة بصفةٍ خاصة. الاشتغالُ السرديُّ كان يتصفُ بأنَّه يحملُ الكثير من الآليّات التي عوّل الساردُ عليها كثيراً، فهذه العمليةُ تُعد سابقة نوعيّة في أسلوبِ السرد الروائيّ، الكثيرُ من الأحداث تكاد تكون عاملاً رئيسيّاً في السرديّة، لكن، الإبداع الكتابي، يكمنُ في كيفيّة نقل هذه الأحداث بصورةٍ جديدة كُلّ الجِدة. لَعلَّ العنوانَ المقاليّ الذي نريد أن نقرأ من خلاله الرواية، يأتي من صَميمِ التقنية الرئيسيّة التي يُمكن أن نَعدها الأكثر تميّزاً من التِقنيات الأخرى، ألا وهي تِقنية التناوب السرديّ، الذي يَعني فيما يعنيه، نقلُ حكايتين ولكن بالتناوبِ بينهما،

وهو أسلوبٌ سرديٌّ جديدٌ، ولعلَّ مَهَرَة الكُتاب يلجأون إليه، لبثِ خطابهم السردي من خلاله، كونهُ يُمثلُ أحدث الأساليب البنائيّة في الروايةِ، وكونّه الأصعب من بين الأساليب الأخرى، فالعمليةُ عمليةٌ إبداعيةٌ صِرفة.

نحن لا نملك إلا أن نقرأ وفقَ القراءة الايجابية، التي تعني أن نَستقبلَ النص، استيعاباً فنيّاً، والبحث عن قيمٍ جماليةٍ. يأخذنا الساردُ إلى عالمه السرديّ، عِبرَ لُغةٍ كثيرة الأناقة والمفردة عنده تتحدث وتنطق، كأنها تُعيد حيويّتها وتَجددُها بِنفسها.

لعلَّ أوّلَ تساؤلٍ هو، من يكن هذا السارد؟ من الذي روى هذه التفاصيّل؟ سيستمرُ السردُ ويَمضي لندرك أنَّ الاسلوبَ التناوبيّ هو الاسلوبُ الذي تناسبَ مع القصة، كونهُ يتحمل وجود أكثرَ من راوٍ للحكاية نفسها، ولأنَّ القارئ للصفحات الأولى سيتساءل كيف للجنين ببطن أمهِ أن يكون راوياً؟ لكن التساؤل سيزول بمجردِ أن يَمضي القارئ بالقراءةِ حتى يقطع شوطاً كبيراً.

يقول في نص الرواية صفحة ٧:

ـ من الطارق؟ قالتها (القابلة) من خلف الباب

ـ افتحي يا سهيلة، أنا النقيب جليل

لم أتصور ان القابلة سهيلة ستكون أمي ذات يوم...

المتأملُ في هذا النص، تتكوّن في ذهنهِ أسئلة، من هي سهيلة، وما هي معرفتها بالنقيب جليل؟ الذي قطع مسافة أربعين كيلوا متراً ليصل إليها؟ وكيف أن سُهيلة القابلة ستكون أماً لهذا الجنين الذي وُلِدَ في ظَرفٍ عصيبٍ؟ وما هي نسبة الثقة التي بين النقيب جليل وسهيلة ليترك ابنه عندها ويهرب؟ يطلقُ السارِدُ هذه الأسئلة ويترك المتلقي يغوصُ في البحث عن أجوبةٍ حولها، التساؤلاتُ تركت فراغاً معرفيّاً أو فضولياً عند القارئ، إذ يتركنا بعد هذه الوَخَزات ويَمضي واصفاً عملية الولادة، بوصفٍ بديعٍ خيالي، وبصورةٍ غير مباشرةٍ، وماء اللغة كان حاضراً في مُعجمه السرديّ، فاللغةُ خير مُعبرٍ عن الاحساسِ والمشاعر. الوصفُ في الروايةِ يَحتاجُ إلى طاقةٍ مشحونةٍ من الكلماتِ التي يُمكن لها أن تتوالدَ، وهذا ما حصل في الرواية، إذ الوصفُ كان صفةً بديعة في البناء، إنَّه يشتغلُ على قدرة الكلمات في توليدِ صورٍ مكثفة ومُعبرة، وبالفعلِ كان الوصف مشحوناً بالانفعالات التوترية التي صوّرتها اللغة الأنيقة.

عوداً على بدءٍ، في طريقة الروائي في البناء، الذي أخذ يسردُ حكاية كبيرة وتتناوب معها حكاية أصغر منها، لغاياتٍ فنيّة صِرفة.

التقنيةُ الثانيةُ التي برعَ السارِدُ فيها، هي تقنية الاسترجاع أو الفلاش باك، هذه التقنية يلجأ إليها الروائي عندما يريد أن

يعطي فرصة التقاط الأنفاس أو الاستراحة عند المتلقي، فهو يذكرها بأسلوب التناوب مع الحدث الذي يسرده، يعرفُ فورستر في قاموسه السردي الاسترجاع بأنه: مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقاً من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر. هذا التعريف يتطابق والاشتغال الذي اشتغله السارد في روايته، فهو يُكثر الرجوع إلى الوراء.

إنّ مُخيّلةَ الروائيُّ مَليئة بالصورِ الفجائعيّة التي تركت أعظم الأثر في ذهنه، إنّه يكتبُ عن صورٍ واقعيةٍ لا تَخييليةٍ، وبهذا تَجلّت الدِربة والمِران السرديّ لديه، فهو قد خَلَقَ صورة غير تلك الصورة المعروفة، والانعكاس كان عِبرَ خَلقٍ جديدٍ لا يَتَشابه مع الصورة السابقة إلا في بَعضٍ من الصِفاتِ.

التِقنياتُ السرديّةُ الحاضرةُ والساندةُ، هي تِقنياتٌ تخدم الاسترجاع والمواصلة، فالعمليةُ هي عمليةٌ محضَ إبداع وتمرس، هذا التمرس، شَكَلّ في السردِ أهميّة بالغةٍ، المرجعياتُ التي يَستندُ عليها السارد هي مرجعياتٌ لها حضورها المعرفيّ في سَرده، فصورةُ الرجوع إلى الوراءِ ليس هروباً من إلهامِ الحاضر والمستقبل، بل، لضرورةٍ سرديةٍ تفرضُ نفسها على السرديةِ بصورةٍ تامةٍ.

لا يُقرأ النصُ على أنَّه فلاش باك فقط، كأنَّ الساردَ يلجأ إليه لأنَّه عاجزٌ عن التقدمِ والمُواصلة إلى الأمامِ، فهذه صِفةٌ

لا يُوجد لها هذا الوجود في الروايةِ، فالرجوعُ كان لِفك مَغاليق السرد التشويقيّ، لأنّ السردَ كان كثير الشفرات ويحتاج إلى تفكيك هذه المغاليق المُبهمة أو الغائبة عن المتلقي ليواصلَ قراءته للرواية، كسر الزمن السرديّ والرجوع إلى الخلفِ هو لفهمِ الأحداث الحاضرة، ويُمكن أن نلمحَ في رواية بوصلة القيامة استرجاعين وردا في الرواية، الاسترجاع الأول، وهو الاسترجاعُ الخارجيُ الذي بدأهُ في أوّلِ الرواية ومِنه أدخلنا إلى الحكايةِ، وأما الاسترجاع الثانيّ، والذي نُسميّه الاسترجاعُ الداخليّ، الذي ضمنه تضميناً، وهو الاسترجاع من داخل الحكاية، هذان الاسترجاعان، هما التِقنيات اللتان وُظِفَتا في الاسترجاعِ السرديّ، ندخلُ إلى الحكايةِ بسردِ واقعةٍ تعودُ لِما قبل الحكاية الأصل، فالساردُ كان يَأخذنا إلى الوراءِ لِيشدنا أن نفهمَ الأحداث الجديدة أو الحاضرة. مسألةُ الزمن وكسره، مسألة جد معقدة، تحتاجُ إلى تمعنٍ وتَبصرٍ في آليةِ هذا الكسر أو آليّة هذا التمرد ولا يكون هذا إلا لِمن مَلكَ أدواته السرديّة كاملةً، فقد مَهدَ الروائيُّ لنا من خلالِ سَردٍ تَشويقيٍ ما حصل مع والدا البطل قُبيل طَلق الأم وكيفيّة ولادتها لِجنينها، الحدثُ غريبٌ، فكيف تتمكن عائلة أن تترُك جَنينها (الذي وُلدَ للتو) عند القابلة، لكن الساردَ يُقدمُ جُملة واحدة تكفي للجواب على هذا التساؤل، وهو وجود المعرفة السابقة بين الأب وهذه القابلة، بل،

يتضح من خلال الجملة نفسها، أنَّ العلاقةَ متينةٌ بين الأب والقابلة لدرجةِ، أنَّها أهلٌ للثقةِ عند الأب!

مرةً أخرى، نجدُ السرد العراقيّ لا يكف عن المعاناةِ، هذا البلد المُتخم بالأزمات والمشاكل، مما جعلَ هذه الأزمات تنعكس على الأديبِ، فتملأ المخيلة بصورٍ عديدةٍ من هذه التراكمات الكثيرة التي يُعايشها الفرد العراقي، فالروائيُّ يلتقطُ هذه الصور عبر مخيلته فيدعها تختمر في الخيالِ ليكون السردُ إعادة خلق وليس نقلاً فوتوغرافياً فحسب.

ولأنَّ تِقنية الاسترجاع ترد كثيراً في البناء الروائيّ في هذه الرواية، مما ولّد صورة سردية تأخذ حيّزاً من القراءةِ النقدية، التي لا يمكن لها أن تتجاوز هذه التِقنية، لأنّها لازمةٌ لفهم الرواية وفق القراءة المتأنيّة لها.

يلجأ الساردُ إلى الوصفِ في اللحظة التي يُريدُ أن يعطي استراحة من الاسترجاع وقبل الشروع في السرد الحاضر، وهنا كانَّه يحفظُ للرواية حضورها وعنصر تشويقها الذي يجعل منها رواية فنية دون أن يموت عنصر المتعةِ فيها. الروايةُ هي اشتغالٌ سرديٌّ له رسالة رائعة وقمة في النُبل الإنساني، وفي الوقت ذاته تعطي قراءة واعيّة لحقبةٍ زمنيةٍ ماضية وفق قراءة السارد لها، فنحن نملك قراءة تاريخية تجلّت عبر الرجوع إلى الخلف أي كسر الزمن الحاضر والرجوع للوراء قليلاً، ونملك سردية باعثة للمتعة والفن،

وبين السردية التاريخية والفنية، كانت قراءتنا في الرواية، تحمل في حقيقتها الرسالة المُراد توصيلها من المنتج، فالإبداعُ الكتابيُّ كان نتيجةَ موهبةٍ واضحة. ولو تأملنا في فكرة اللجوء إلى السرد التناوبي، لرأينا أنَّ الساردَ يُلاعبُ القارئ لُعبة فنيّة، ويُخاتله في متاهاتٍ سرديةٍ، وتراهُ يكاد أن يجعل القارئ في حيرةٍ من أمره، وتارة يجعله يتخبط في هذه المتاهات، إلا أنّ يشفقُ عليه، فيجعل لهذه المتاهات علامات دالة، تُزيد من فرصةِ التشويقِ وتزيد من مقبولية الحكاية.

الآسرة.. وخاصرة التفاح/ محمود جاسم عثمان النعيمي

(٣٤)
قراءة في رواية الآسرة.. وخاصرة التفاح، للروائي محمود جاسم عثمان النعيمي

هي رواية للروائي محمود عثمان النعيمي، إنها رواية تتكلم عن تاريخ مدينة، وتتخذ من السرد وسيلة لتكتب عن شتى الجوانب، فهي اجتماعية، تاريخية، سياسية، إذ كانت تضم في أغلبها الجانب السياسي، تعرضت لذكر الأحزاب والأيديولوجيات المختلفة في مدينة النجف، كان ماهر وهو البطل المحوري الذي تدور الرواية لذكر مواقفه وتقلباته الحياة وملابساتها عليه، كانت شخصية ماهر طموحة، ذكية، طيبة، بريئة، ابتدأت الرواية بحدث مشوق حزين، أدخلنا الكاتب إلى روايته عن طريق حادثة موت عم ماهر، وأظهر تأخر عائلة ماهر وأسفهم على فقد عمهم الذي توفي إثر ارتفاع ضغط الدم الذي أدى إلى نزف في الدماغ أودى

بحياته، والد ماهر أنموذج الأب المحافظ أو الانطوائي الذي كان يضغط على أبنائه، فلم يقبل ان يقرؤوا كتباً غير الكتب المدرسية ولم يسمح لهم بدخول المقاهي والرابطات والمنتديات الأدبية، إلا إن ذهاب ماهر إلى بغداد بعد أن طلبت ذلك السيدة تماضر، خجل والد ماهر أن يرفض طلب زوجة قريبه، ولما ذهب إلى بيت قريبهم، وتعرف على ابناءه، ومنهم هناء التي وقع بحبها، رأى أن هناك تغيراً في سلوكه، بدأ ينفتح ويستطلع ويحاول أن يتكيف ليلائم الحياة، كتبت الرواية بلغة أدبية بامتياز وتمكن من المفردات التي أكسبتها رونقاً جميلاً، مضت الرواية على لسان الكاتب، فلقد تدخل الروائي كثيراً بالشخصيات وأكسبهم اللباس الذي أختاره وارتضاه لهم، دون أن يحاول أن يجعل الشخصية تعبر عن نفسها أكثر، وتسرد ما تعانيه بصدق ووضوح، إلا إن الروائي جعل أبطاله يتحركون وفق خطة رسمها لهم هو، في بعض الأحيان يلجأ الكاتب أن يطعم لغته الفصيحة بلغة الفولكلور، فمثلاً نراه في صفحة ١٢٩ يذكر العبارات التالية: شعر بنات. .وين أولي وين أبات... هنا تلاعب باللغة وكان متمكناً من تركيبة الجملة، وتستمر بذكر الإرهاصات السياسية وصدى هذه الأحداث عند الناس، فهو حافظُ للتاريخ بصورة جيدة، فهو يذكر تواريخ الانقلابات السياسية والعسكرية للسيطرة على رئاسة الجمهورية، كان حيادياً بذكره الأحداث، الرواية

غير مملة، فيحتاجها صاب التاريخ والأدب والسياسي الذي يريد أن يتعمق في العمق لمعرفة خفايا الأمور التي تحصل وصدى وقوع هذه الأمور عند الجمهور، هناء وهي قطب الرحى الثاني أو الجناح الأخر لبطل القصة كانت أقرب إلى الهامشية، فهو لم يذكرها كثيراً بالقدر الذي ذكر ماهر، كانت الكفة تميل إلى ماهر بوصفه الشخصية المحورية التي تدور عليها الأحداث، السيناريو والأسلوب السردي كان سلساً على الذائقة، فلم تذكر في الرواية كلمة قبيحة أو غير مألوفة، بل إنها كانت مستساغة على الذوق العام، كان عنصر التشويق يظهر تارة بقوة ويخفت تارة أخرى، الروائي أظهر لنا الجوانب الإيجابية في المكان وهو مدينة النجف في حين لم يذكر بعض السلبيات التي ما زالت عالقة فيها، وربما انتمائه لها وحبه لها قط طغى على قلمه فلم يدعه يكتب عن سلبياتها، لأن رجل البوليس الذي في داخله يمنعه من أن يكتب عن شيء سلبي يمس المدينة، كثير من المنعطفات والمسارات التي كانت غامضة وغير مفهومة وضحها الروائي بشكل أدبي جميل، فهذه الرائعة تعد من روائعه أو ربما نوادره التي أتحف الأدب العربي بها.

الهشيم/ حسنين الحسيني

(٣٥)
قراءة في رواية الهشيم، للروائي حسنين الحسيني

رواية تسردُ واقعاً يراه الكاتب، ويأخذ بسرد أحداث تقع في مجتمعه، ونرى إنَّ الروائيَّ مضى على عزيمةٍ من أمره دون أن يخشى لومة لائم، تسلح بلامته، أخذه السرد كل مأخذ، الرواية مضت مشوقة منذ صفحتها الأولى، يحتاج القارئ أن يغرق في التأمل أمام العبارات التأملية ذات النكهة الفلسفية، فهي رواية جريئة، حاول الكاتب أن يسلط الضوء على أحداث متراكمة ضربت العقل الجمعي، وكيف إن الدين وثوبه التقليدي أمسى ألعوبة بيد بعض أصحاب العمائم التي ترى نفسها رباً على الناس، الروائي يعالج ظاهرة التشرد والضياع والتلاعب بالقيم والمبادئ، شفع أراءهُ ببعض مفاهيم علم الإجتماع والنفس والفلسفة، نقل كثيراً من الأقوال التي تؤيد ما ذهب إليه أو ما يريد إثباته، ولعل عبارته التي يعلل بها علة خلق الناس تستحق أن تفهم لكي لا يلتبس على القراء المعنى، فهو يرى إنهم خلقوا للتخاصم والنزاع

ولم يخلقوا لمعرفة ربهم وعبادته كما يقول، وقد يتبادر إلى الذهن إن الروائي يحاول أن يطعن بالمفهوم الديني! ولكن الحقيقة إن رؤيته انطلقت من منظور علم الإجتماع، وإن النزاع والتخاصم بين الناس هو الذي يعطي للحياة ديمومة، فهم لم يخلقوا للدعة أو السكون، بل خلقوا للعبث والتمرد والعمل والجهد والكفاح، هذه النظرية عقد لها عالم الإجتماع العراقي علي الوردي فصلاً كاملاً في كتابه مهزلة العقل البشري، إذ إن الرواية حوت أو تزينت بأبهى وأدق النظريات الحديثة مما جعل السرد يحتاج إلى وقفات كثيرة يفسر بها نظرية أو قول معرفي فلسفي دقيق، الجرأة في السرد والسلاسة في اللغة كانت سمة بالغة في مسار تطور الأحداث، ولعلها الرواية التي يمكن أن تصنف بأنها من المصنفات الخارجة عن المألوف، أو التي تبحر ضد التيار، وهذه حسنة تحسب له أو عليه! الروائي كشف النقاب عن الزيف الحاصل داخل رجل الدين، وسلط الضوء على مشكلات التربية الحديثة، ويرى إن منطق التربية القديم لن يجدي نفعاً اليوم، ونراه يتفق مع حكمة الإمام علي (ع) بشأن تربية الجيل، وضرورة مواكبة الزمان الذي يعيشون فيه، إنها رواية يمكن أن تسمى معول هدم للمفاهيم الخاطئة العالقة في الذهن نتيجة التراكمات التي هيمن على العقل، وجعلته ينحو منحىً آخر في كثير من المفاهيم.

في حضرة لوسيفر/ سمية علي رهيف

(٣٦)
قراءة في رواية في حضرة لوسيفر، للروائية سمية علي رهيف

إن أول ما أثارني هو العنوان، أخذت أتأمل وأتدبر مدلوله اللغوي والاجتماعي، تصفحت الصفحات الأولى لأفك الشفرات التي اختفت وراء النص، معروف إن لكل كاتب أسلوب خاص كما الشخصية، لا يمكن أن يتقمصها أحد، الكاتبة سمية علي رهيّف لها أسلوبها الذي هو كشخصيتها، لا يمكن إن تلبس أسلوباً آخر لتكتب به، وكما يقول النقاد، إن الأديب تستطيع أن تعرف شخصيته من خلال نصوصه، عنصر التشويق كان طوعاً بيد الكاتبة فلم تغفل عنه، بل نراها منذ بدأ الرواية، إنها بدأت بالفعل المضارع (يسير) الدال على الاستمرارية لتأخذنا مع الشخصية عندما دخلت المقبرة في جنح الظلام، إنها عملٌ أدبي خرج إلى النور ليضاف إلى المكتبة الأدبية فيضيف لها نكهة وملوحة، ليجد القارئ نفسه وقد مضى داخل عوالمها يتابع الأحداث ويدون انطباعه

عليها ومدى تأثره بها، ولعل الكاتبة أوضحت كثيراً من شخصيتها وتلك حسنة تحسب لها، الحوار مع الذات أو الصراع مع النفس هو صراع قديم، وصراع الإنسان مع قوى الشر أو ما يسمى بعض الأحيان بالشيطان، وجد منذ وجد الإنسان، وبقي الشيطان هو عدو الإنسان اللدود، تعالج الرواية عالماً صعباً وهو عالم الذات، لأن الذات وتفاعلاتها وتركيبها هي من أعقد المواضيع التي تحتاج إلى فارساً متمرساً، فهي تبدأ بحدث مشوقٍ، وتمضي في قصتها لتدع القارئ يمضي معها، وهذا ما وجدناه في النصوص، ولعلّ تعريفها للشيطان على لسان أحد أشخاص روايتها بأنه: كوصف عام معناه كل من يبعد الناس عن طاعة الله وعن منطق الحق وكل من يغري بالمعصية ويحاول أن يدفع الإنسان إلى الشر، هذه الكلمة ألقاها أحد أسماء الأشخاص وهو صفاء كوجهة نظره، ولعل هذا التفسير هو الأقرب إلى الرؤية الدينية، الحوار كان بين الشخصيات كان يعبر عن أوجه نظر هذه الشخصيات وطبيعتها في الحياة، فكل شخصية تصح ان تكون انموذجاً لشخصية يعيشها الواقع، معالجتها لحبكتها كانت موفقة إلى حد بعيد، فهي مضت بمخططها بترتيب هرمي صعوداً وهبوطاً، وبين هذا الصعود والهبوط يكمن بيت القصيد، هي رواية تدخل في معالجة قضايا اجتماعية ونفسية وهذه ميزة رائعة اتصفت بها الرواية،

إذ إنها حوت بعدين، بعد نفسي بين الشخصية وذاتها وبعد اجتماعي بين الشخصية ومحيطها الاجتماعي الواسع، بدأت الرواية بتسلسل لحدث حدث في المقبرة، ثم تستمر لتخوض في غمار الحياة وتفاعلاتها لتنتج لنا حكاية مشوقة تحمل من الواقع والخيال كثيراً، إن الرواية بحجمها المتواضع، إلاّ إنها تضم بين غلافيها الكثير من الأحداث وتفاعلها مع بعضها البعض.

فرانكشتاين في بغداد/ أحمد سعداوي

(٣٧)
التلاعب في السرد في رواية فرانكشتاين في بغداد للروائي أحمد سعداوي

تبدأ الرواية منذ بدايتها بحادثِ إنفجارٍ مدوٍ، يضرب العاصمة بغداد في منطقة ساحة الطيران وسط بغداد، وذلك عندما خرجت المرأة العجوز التي تسمى أم دانيال، حالما تغادر باص الكيا يحدث الانفجار الرهيب، كان من عادةِ هذه المرأة أن تذهب صباح كل يوم أحد إلى كنيسة مارعوديشو التي تقع قرب الجامعة التكنلوجية، تذهب العجوز إلى الكنيسة لسببين الأول الصلاة والثاني هو أن تتصل بإبنتها ماتيلدا التي تعيش في مدينة ملبورن الأسترالية، كان الاتصال يجري عبر جهاز الثريا الذي تبرعت وتوسطت به منظمة إنسانية إبان الإحتلال الإمريكي للعراق نسيان ٢٠٠٣، يعتقد كثير من أهالي منطقة البتاويين أن هذه العجوز مبروكة والبركة تحل فيهم لوجود هذه المرأة بينهم، كانت شخصية فرج الدلال الذي يحاول أن يستولي على بيت العجوز

ليستغل بيتها، لكنه كان يخشى أن تأتيه السمعة والملاحقة إن تعرض للمرأة بسوء، أخذ ينتظر وفاتها ليستولي على بيتها بكل ما فيه، وبحكم مهنته نصحها ذات يوم أن تبيعه البيت لتشتري بثمنه بيتاً أصغر مع مبلغ مالي ينفعها لما تبقى من أيامها، أما هادي العتاكَ فإنه رجلٌ قذر الهيئة، رائحة الخمر تفوح منه دوماً، بائع أنتيكات متجول، هذا العتاكَ أراد أن يضحك على زبائن مقهى عزيز المصري وذلك بسرد حكاية غريبة الأطوار عن إنفجارٍ حدث وكان بقربه، إنه جمع أشلاء جثة متناثرة ووضعها في كيس جنفاص واتى به إلى بيته، أراد أن يجعل من حكايته موضوعاً يثير فضول الناس لسماع حكايته، لكن بعض الناس كانوا أذكى منه لأنه يعرفون أن حكايته لا يمكن أن ترقى لتمثل وجهاً من حقيقة، لعل بذاءة هادي العتاكَ هي من شهادة صديقه المقرب ناهم عبدكي وذلك بإنفجارٍ مزق أشلاؤه مع حصانه، ومن يومها تحول هادي إلى شخص يتكلم بأفحش الكلام وأخذت الناس تتجنبه وتتجنب قبيح رده، يعود بنا الكاتب إلى أم دانيال وعلاقتها ببيتها العتيق الكبير، أم دانيال كانت تكره المدعو أبو زيدون الحلاق، إن أبا زيدون هو السبب في ذهاب ولدها دانيال إلى الجيش الذي استشهد في الحرب، شخصية أبو زيدون تمثل الشخصية الممقوتة في المجتمع لأنه كان أحد أزلام النظام السابق، كان هذا البعثي قد وشى بكثير من أبناء

جيرانه ليذهبوا إلى الجيش، أم دانيال نذرت أن تذبح خروفاً إن سمعت بموت هذا الخبيث الذي ذهب بولدها دنيه (كما كانت تناديه) إلى الشهادة، كل هذا السرد ونحن نتأرجح مع السرد ونتوقع الصدمات المفاجئة كل حين، إذ الكاتب أمسك بتلابيب النص وجعله يصل إلى الذروة لكنه لا يحل الحبكة تماماً، بل إنه يترك قليلاً منها غلى فصل أخر، وهذه عملية هندسية بحد ذاتها، له قدرة ومهارة بصناعة التشويق، وهذه لعبة لا يتقنا إلا من كان القلم في خدمته طيّعاً، الخيال الخصب هو الذي رسم سيناريو الأحداث بهذه الصورة، على حين فجأة، تدخل الرواية باباً جديد يُمثل بشخصية الصحفي محمود السوادي التي ستكون شخصية محورية مهمة في الآتي من السرد، محمود الذي يسكن في فندق العروبة وهو القادم من جنوب العراق محافظة العمارة، الكاتب ألمح بإشارةٍ خاطفة إلى سبب هجرة محمود من الجنوب العراقي إلى بغداد، لكن السرد لاحقاً يوضح أنه ربما تكون هنالك مشكلة عشائرية كبيرة استدعت أن يهاجر محمود إلى بغداد، محمود عمل سابقاً في صحيفة صدى الأهوار وبعدها صحيفة الهدف ثم يتعرف عليه رئيس تحرير مجلة الهدف واسمه على باهر السعيدي ليعمل في مجلة الحقيقة التي يرأسها السعيدي، الكاتب تارةً يأخذنا إلى أم دانيال وتارة إلى حكايات العتاكَ وأخرى يمضي بنا إلى محمود السوادي،

الانتقال من موضوع إلى آخر جرى بحرفية عالية وهندسة رائعة، سيطر على رسم الأحداث دون أن يقع في خطأ ما، كما كان محمود السوادي يراقب حكاية العتاك ليكشف الكذب أو النسيان ليحتج عليه لكن العتاك كان قاصاً ماهراً في سرد حكايته، إن الغرابة بصنع مشاهد للموت هو شيء مبتكر، فمثلاً قصة موت الأربعة الذين قتلوا، وطريقة قتلهم إذ وجدوا أن كل واحد منهم مرتبط برقبة الآخر، وقصة مقتل أبو زيدون، وقصة الضابط الذي وجد مقتولاً في بيت عاهرة، هذه الابتكارات في الأحداث أعطت قيمة رمزية أخرى تضاف إلى الرواية، إذ القارئ سيبقى متعطشاً للمعرفة أكثر، ولعل فضول القارئ سيقوده للتشبث بتلابيب القصة ليمضي بها، التنوع في الشخصيات والسيطرة عليها، إذ نرى العتاكَ، الدلال، صاحب الفندق، صاحب المقهى، الصحفي، العجوز، إن كل شخصية في هذه الرواية مارستها دورها بمثل ما رُسم لها بإتقان، الكاتب ترك الشخصية تتفاعل مع الحدث بنفسها، ولم نجد تدخلاً للكاتب على الشخصية، مونولوج الشخصيات كان واضحاً بشخصية العتاكَ والصحفي اكثر من غيرها، إن عملية القص لم تكن تقليدية بل حاول القاص أن يمزج مختلف المواقف من الحياة اليومية بشخصيات مختلفة لتكون الرواية عامة شاملة لكل طبقات المجتمع، بدأها بأم دانيال وحكايتها، لكنهُ لم يعطِ الترجمة التعريفية لها، بل لجأ

إلى موضوع آخر وشخصية أخرى، ثم يعود بعدها للشخصية التي توقف عندها أولاً وهكذا دواليك، الجميل إن الشخصيات تكلمت بلسانها وبانطباعها الذاتي أي أن لغة العتاكَ هي لغته الطبيعية ولغة الصحفي هي لغته الطبيعية ولغة العجوز هي ذاتها، فمثلاً إن العجوز كانت قليلة الكلام، عنيدة، انطوائية رغم زيارة بعض النسوة لها، إلا إنها بقيت محافظة على شخصيتها، هذه قدرة تصويرية راقية إذ الشخصية تكون حية ومتفاعلة في السرد حتى لا يكون جافاً.

ملاحم الذاكرة/ أمير ناظم

(٣٨)
المونولوج وبناء الحدث في المجموعة القصصية ملاحم الذاكرة، للقاص أمير ناظم

كثيراً ما يلجأُ الكاتبُ إلى حديثِ النفس، ليعبرَ من خلالهِ عما يكابده ويعانيه من أفراحٍ أو أتراح، يطلق الكُتابُ العِنان إلى النفسِ والإصغاء لحديثها الذي يؤرق الإنسان، الإنسان معرضٌ دوماً لضروب من المحن والحوادث السعيدة والحزينة، وهو يتفاعل مع هذه وتلك بحسب الظروف والأحداث، عند قراءة المجموعة هذه يطلعنا الكم الكبير من الأحاديث وهي بلغة السارد ولعلها أعطت زخماً عاطفياً وبوحاً مؤثراً أكثر، كونها كتبت بإملاء من النفس وخيالها، لجأ الساردُ إلى الإصغاء كثيراً إلى النفس ليسمع منها، نرى التفاعل المؤثر بين السارد وقصصه، هذا التفاعل جعل بناء الحدث يكاد أن يرهق القاص وهو يمسك بحبل السرد، لأنَّ القصة القصيرة تحتاج إلى تكثيف واختزال وإتقان، هنا لنبدأ بالأول:

التكثيف يساعد القص بإسباغ ميزة الرصانة في سرده وجعله غير ممل، وكلما كان التكثيف أقوى كلما كان السرد أجمل وذو نكهة، هذا واضحٌ عند مجمل القصص فاعتمد السارد على هذه الخاصية حتى يستطيع أن يرسل رسالته إلى المتلقي بكلِّ انسيابية ولغة تواصلية ذات جسور وروابط متينة ما بين المِرسل والمتلقي.

أما الاختزال: ولعلَّه يمثلُ أهمية كبيرة للغاية في القصة القصيرة، لأنَّه كلما أُختزلَ من العبارات والجمل الزائدة كلما كانت القصة أكثر تشويقاً وأكثر إثارة لتحافظ على صورتها الجميلة ولتبقى الجمل التي لا يمكن الاستغناء عنها وحذفها من القصة يحدثُ إرباكاً وخللاً في القص، كانت القصة عنده لا تريد الإكثار من أية جملة أو عبارة لا تكون لها دوراً في بناء الحدث ومسيرة السرد.

وأما الإتقان: يعد جوهراً مهماً، سواء في بناء الحدث وصوغ قالبه بهيئة راقية، أو في الحوار الذي يكون، هنا وجدنا القاص يلجأ إلى الاهتمام الواضح بنهاية القصة أو بحوار الشخصيات.

عند أولِّ جملة تدرك كم حجم الأهمية في هذه الذاتية التي لجأ السرد لها، أن يكتبَ القاص بهذا البوح لا بدَّ أنه عايش الصراع الذاتي الذي عَبَرَ عنه بلسانِ شخصياته، حديث النفس يلجأ إليه السارد ليظهر البوح الحقيقي لهذه الذات،

لعلَّ اهتمامه بهذه الذاتية كاد أن يفقده هندسة الحدث لولا دقته في الامساك بحبل السرد ليتحكم بكل شاردة وواردة تخدم عملية البناء القصصي، لغة السرد كانت لغة شاعرية بامتياز ومتناغمة، بناء الجمل كان مما يستسيغه الفم ويميل إليه الذوق، حتى كأنَّ الكلمات رُتِبت بوتر أختاره الكاتب، ولعلَّ أكثر القصص دفئاً منولوجياً هي قصة (محاولة للنسيان) التي يقول في بعضها:

هنا. هنا حيث أقف في حديقة البيت، وحيداً، أدخن سيجارتي الألف، انتهى فصل الشتاء، بقايا من البرد الدافئ يلامس جلدي كحرير مبخر.

قبل قليل عدت من العمل وتناولت أطيب وجبة غداء من يدي أمي، بيضٌ وطماطم مقلية، شارفت الساعة على الخامسة عصراً، وكما قلت، وحيداً، أستنشق الدخان وأحس به يملأ صدري حرارةً مريحة، وأتلذذ به حين أنفثه بعيداً عن وجهي...

هذه القصة تظهر الصراع الذاتي وهيمنته على السرد، خياله السارد ألهمه وبيئته التي غذت فيه هذا السرد الذي يجذبك كأنه يحاكيك عن قرب، من حسنات هذه المجموعة أن لغتها تحمل في داخل نصوصها أوتاراً صوتية متناغمة مع حركة عضلات الفم والعيون وربما عند القراءة سواء القراءة الناطقة أو القراءة الصامتة بواسطة العيون، العمل الأدبي لا

بدَّ أن يكون الخيال الخصب هو طاغٍ ومهيمن على النص ليسبغ عليه عناصره الجمالية.

قسطرة/ ناظم جليل الموسوي

(٣٩)
ألمٌ، حبٌ، طموحُ قراءة في روايةِ قسطرة للروائي ناظم جليل الموسوي

الذين يكتبون عن الألمِ الذي عايشوه وذاقوه هم الأجدر بأنْ نقرأَ ونسمع لأحاديثهم، الروايةُ تتكلم عن الألم الذي يمرُّ على المرءِ، تسلطُ القصة على واقعٍ مؤلم يعيشه المرضى في مستشفياتنا من إهمالٍ أو عدم ثقافةٍ طبية أو ما شاكل، جمالُ وهو الراوي للقصةِ يحدثنا عن مآسي نعرفها وندركها لأننا عايشناها معه، والدتهُ تتعرض إلى وعكةٍ صحيةٍ تستدعي أن تنقلَ الى المستشفى ولما كان الوقت ليلاً فإن المكان هو الطوارئ والكادر كادر الخفر، يدخلُ جمال مع والدته إلى طوارئ مستشفى القادسية، هنا بدأت القصة، لم يكنْ العلاج الذي كتبه طبيب الخفر إلا حقنتين إحداهما فاليوم والأخرى فولتارين هذا ما قرأه جمال بنفسه، وضعت الحقنتين في المغذي وانتهى الأمر، الممرضة بشخصيتها الدنيئة كانت تعبر عن الإهمال الكبير الذي لمسه جمال، الممرضة كانت

متذمرة، أعطت الدواء وذهبت إلى غرفة الممرضات بعد أن حذرت جمال: إياك ان تطرق الباب عليَّ، دلالة القصة تعطي إشاراتٍ عميقة وحساسة عبرَ عنها القاص بأسلوب حذر لئلاّ يُفهم منه أن يسيء إلى الجميع، هذه الحادثة أشارت إلى عدم الرقابة وسوء التخطيط واللاأبالية في التعامل مع الحالات الطارئة، كأنها مؤامرة حيكت ضد المرضى من قبل جهاتٍ مسؤولة، ثم تمضي القصة إلى أن يدخل جمال في مرحلة الحياة الجامعية، وهي مرحلة لها ثلثي القصة، الروائي أخذنا ذات اليمين وذات الشمال، يتأرجح بنا بأسلوبه الذي أراده، فمرةً يسجن البطل بتهمة انه قد قرأ قصيدة لشاعرٍ ينتمي إلى الحزب الشيوعي وهو الحزب المحظور في الدولة، وأخرى يُعتقل ويودع في السجن مع التعذيب القاسي لأنه أسعف مواطناً كان بحالةٍ حرجة وكان هذا الإنسان ينتمي لحزب إسلامي معارض وهو من الأحزاب المحظورة أيضا في شريعة الحزب الحاكم! كأن الكاتب يشير إلى مغزى كبير وبأسلوب رائع تمكن من حبك هذه الرسالة، لا بد لك أن تنتقيَ الأسلوب لأنه أداة التواصل وجسر الاقتران الكبير بينك وبين المتلقي، يفاجئنا الروائي في حالةٍ كبيرة وبالأخص بعد أن تم اعتقاله وعندما خرج من السجن يجد ان حبيبته قد سافرت إلى ألمانيا مع زوجها! وتشاء الصدف أن تكون حبيبته هي التي تجري عملية الولادة لزوجته! جرت هذه

المفاجئة بعد سلسلةٍ من الترخي والاسترخاء في مسيرة السرد فإذا بنا نُصدم بهكذا مصير.

لغةُ الرواية كانت بلسان بطلها جمال الشخصية المحورية والأهم، لذا استطاع أن يعبر عن صراعه الذاتي وما مر به من ظروفٍ ومشاعرٍ عايشها وأحدثت في نفسه أثراً جذبه جذباً.

سلطت الرواية على قصةٍ مأساوية بنوعٍ ما، وهي حالة لها واقعٌ معروف يشهده الجميع، المستشفيات تسهل الموت والراحة من هذه الدنيا وليس العلاج والسلامة! تمرض والدة البطل الذي يدعى جمال فيأخذها فوراً إلى المستشفى، كان الوقتُ ليلاً، أدخلها إلى الطوارئ، وجدَ الإهمال واللاأبالية من الكادر الذي تمثل بطبيب الخفر والممرضة البشعة نجاة، لم يكن علاج والدته إلى حقنتين واحدة تدعى فاليوم وأخرى فولتارين ليس غير، ثم كانت معاملة نجاة تمثل الحالة اللاإنسانية التي هي موجدة عن بعض الموظفين في المستشفيات، نجاة كانت غليظة، حقيرة، لا تهتم بأي مريض، إذ إنها ذهبت لغرفة الممرضات لتكمل نومها بعد أن أعطت الحقنتين لوالدة جمال، الرقابة مغيبة، وعندما تغيب الرقابة والقانون تصبح الفوضى هي السائدة في كل شيء، هذا الاستهتار بحياة وأرواح المرضى راجع لعدم وجود رقابة تراقب أداء الكادر الصحي وترفض عليه العقوبات إن قصّرَ في أداء مهامه، الحالة حرجة والخطر يهدد حياتها، ما زالوا لا

يعرفونَ علّتها، أقبل الصباح وأجريت لها الفحوصات، أنتهى الأمر إلى ضرورةِ نقلها إلى بغداد لسوء حالتها الصحية، كانت شخصيات الرواية تمثلُ وجهاً من السلوك، مثلا شخصية نجاة الممرضة المهملة المقصرة التي تعبث بالمرضى وأفعالها تدلُ على خسةِ أخلاقها إذ إنها تعترف لجمال بأنها ضربت أمه على مهبلها ودبرها لتخرج الإدرار فلم يخرج إلا القليل، جمال رابطَ الجأش، متحملاً كل هذا من أجل والدته، نجاة موظفة لها سلوك يتمثل بالقصور في أداء العمل وبالأخص إنها تعمل في نظام الخفر الذي يستقبلُ الحالات الطارئة، وأما شخصية محمود التمساح سائق الإسعاف الذي بدوره لا يقل دناءة وحقارة عن نجاة التي تشترك معه بالخلق السيء والنفس الدنيئة، من خلال وصف الكاتب له الذي أعطاه أبشع الصفات الخَلقية والخُلقية يدلُ على أنه يمثل الموظف الفاسد في المكان الحرج والحساس، هذا الموظف مستهترٌ ومن سوء حظ جمال أن والدته تنقلُ بسيارة الإسعاف التي يقودها محمود التمساح ذهاباً وإياباً من الديوانية، القيم الأخلاقية كانت معدومة عند هاتين الشخصيتين، بقيَ محمود يترنح في السيارة لأنه شرب قنينة عرق أثناء قيادته السيارة وأخذ يعبث بأصوات الهورنات ليزيد الصخب أكثر فأكثر، هذه الشخصية كانت مرسومة بإتقانٍ واضحٍ، لأن سيرة الشخصية أعربت لنا عن القيم

الخلقية لها، في المقابل كان هناك شخصيتان تمثل قيم الحب والنقاء والإخلاص، تمثلت إحداهن بمريم الحبيبة التي شاءت المصادفة ان يتعرف عليها أثناء تعرضها لحادثة سيارة والتي تصبح حبيبة له خلال حياتهم الجامعية في كلية الطب جامعة بغداد، وشخصية كوكب الذي اتخذَ منها زوجةً له، لا يعدم السارد أن يذكر التناقض في شخصيات المجتمع فيذكر الخيّر والشر، الساردُ جعل من ورايته قسمين، القسم الأول كان مع والدته وصراعها مع المرض والذي هيمن على ثلث الرواية، القسم الثاني يدخل إلى عمق الشباب ويبدأ السرد بمرحلةٍ جديدة من بداية تعرفه على مريم، شخصية جمال تمثلُ الشاب الطامح، الأصيل الذي تجذرت قيم الخير والأصالة فيه، هذا الشابُ له طموحٌ كبير وله إنسانية عظيمة، ذات يوم نظمت الكلية حفلاً قرأ جمال قصيدة لشاعرٍ مطلوبٍ للدولة لأنه من الحزب الشيوعي المحظور بحسب شريعة وقانون الحزب الحاكم، ومرةً أخرى يُتهم أيضاَ، إذ أقبل عليه أشخاص في منتصف الليل وطلبوا منه إسعاف مريض بحالةٍ حرجة، يهرع لإسعاف المريض ودرأ الخطر عنه فيعود إلى البيت لينام، ولكن هذا الفعل لم يغب عن أنظار الدولة إذ سرعان ما اعتقلته وتبينَ من خلال التحقيق أنه متهمٌ بإسعاف رجلٍ ينتمي لحزب إسلامي هو الآخر محظور، ثم يلاقي الوجع والألم وغياب العدالة بالأنظمة الشمولية التي

تتحكم بمقدرات العباد والبلاد، ثم يعيش قصة حبٍ عذري شفيف، كان بون شاسع بينه وبين مريم الحبيبة المتحررة الغنية، لكن القلوب كانت عند بعضها البعض مما جعلهما يلتقيان في إتجاهٍ واحدٍ، يعيش الحب الصادق خلال فترة دراسته للطب في الجامعة، القاص تلاعب بنا وفاجئنا السرد بانعطافةٍ لم نتوقعها وذلك بقضيةِ سجنه سنة ونصف في مديرية الأمن، ليخرج باحثاً عن حبيبته أو رقم هاتفها، يسأل موظف الاستعلامات في المستشفى التي تعمل بها فيخبره أنها ذهبت قبل عشرة أيام إلى ألمانيا لتكمل دراستها مع زوجها! نتيجة لم نتوقعها ولم تخطر على بال المتلقي وهو يقرأ، كأنَّ القصة أرادت أن تبث عنصر الدهشة في المتلقي، يرى نفسه أن لا بد أن يقترنَ بكواكب ابنة خاله، الدهشة كانت حاضرة بمشهدين أم حادثتين، الشخصيات كانت تحمل صفتين، صفة للشر وصفة للخير، السرد مضى منذ أول وهلةٍ له بصورةٍ متناغمة مع حجم الحدث وصدى وقعه في نفسية القاص، الشخصية التي رسمها أعطت إنطباعات عدة وتحتملُ أوجهً عدة أيضاً، البطل كان طبيباً فهذه دلالة موحية إلى نقطة إنطلاق السرد التي كان يعاني منها البطل أثناء تواجد والدته في المستشفى وما وجده من معاناة، فهو يداوي مريضاً وفي ساعةٍ متأخرةٍ من الليل آخذاً معه معداته دون ان يسأم أو يطردهم ولم يلتفت إلى خلفية المصاب، كان

الهاجس الإنساني هو الذي غمرَ قلبه، الروايةُ كتبت بلغة حلوة كأنها تقطر عسلاً، الكاتب مال إلى إسباغ النص بشاعريةٍ طاغية، هذه الشاعرية أكسبت السرد تناغماً موسيقياً شفافاً سلساً، الشخصيات كانت ترمز إلى سلوكٍ أثرّ في نفسية القاص وكأنه شاهدٌ على سلوك هكذا نوع، فمثلاً نرى تقلبه وتعذبه وهو في طوارئ المستشفى في الديوانية في حين إن الممرضة لم تكن لتهتمَ أقل اهتمام بهذه المريضة، شخصية جمال لها براءة وطيبة، التحولات في شخصية جمال كانت متسمة بتطور تصاعدي، وهذا يدلُ على نموُّ الشخصية بنحوٍ تطوري من الطفولة إلى الشباب ثم إلى النضج، سلطت الرواية على واقع حقيقي عايشه القاص فألهمه وكان مادته التي كانت تمده بالسرد، لذا حقق السرد متعة فنية لصدق القص والأحداث فيه، مما زاد الرواية قيمة جمالية، الحبكةُ واضحة المعالم، بصورةٍ حزينة في أغلبها إلا إنها وصلت إلى ذروتها الفنية.

فندق السلام/ محمد سعد جبر الحسناوي

(٤٠)
الحدث المتحرك في رواية فندق السلام للروائي محمد سعد جبر الحسناوي

يتناولُ الكاتبُ قضيةَ مهمة، تاريخية، اجتماعية، سياسية ووطنية، كلّ هذه اجتمعت في ثيمةِ الرواية، إن عمليةَ الكتابة التاريخية تستدعيَ من الكاتب معرفة الواقعة التاريخية جيداً ومعرفة الشخصية الرئيسية والثانوية فيها ليجعل من عملية استرجاع الحدث التاريخي ذات نكهة جميلة في طريقة السرد، وهذا واضحٌ جداً في الرواية، إذ القاص كان على إطلاعٍ ومعرفةٍ كبيرة في حوادث هذه الرواية، وربما كان مشاركاً في بعضِ فصولها أو كان شخصية من شخصياتها، المهم أنّ القاصَ كان مُلماً بحادثةٍ مهمةٍ وثورةٍ شعبيةٍ عارمة لو هُيأت لها الظروف بصورة أفضل لغيرت معالم النظام السياسي بصورةٍ شبه جذرية، فندق السلام قد يبدو العنوان غريباً على القارئ الذي لا يعرف أنّه اسمٌ لمكانٍ تم فيه حجز واعتقال الكثير من الثوار الذين ثاروا بوجه سلطة دكتاتورية

مقيتة، حكمتهم بالحديد والنارِ، أن تسترجعَ حادثة تاريخية بإسلوبٍ قصصي لهيَ مهمة صعبة ولا بدّ أن تضع لمسات من الأبداع فيها، القصةُ تُشيرُ إلى أنّ أهالي الجنوب العراقيّ كانوا متذمرين من السلطة التي سامتهم الخسف والهوان والتعذيب لمدة طويلة من الزمن، ملّوا السلطة وقرروا أن يثوروا بوجهها ثورة مسلحة، كان الوقتُ مناسباً لقيامِ الثورة الشعبية في الوسط والجنوب العراقي، لأن النظام كان مُحارباً من كثيرٍ من دولِ العالم ومُقيد ومحاصر حتى الاختناق، وكان خارجاً لتوهِ من حربٍ سخيفةٍ أقحم الشعب بها وفرضها فرضاً عليهم، كان النظامُ متعباً، منهاراً لا يكادَ أن ينهضَ من كبواته الطويلة وخساراته التي لا تعد ولا تحصى نتيجة لعدم رؤية سياسية تنموية تحقق اقتصاداً نفعياً للبلد، الثورة كان تتقدُ شرارةً وغضباً من النظام، لعلَ للثورةِ جذوراً أقدم من وقتها لكنه لم يحن موعدها، تبدأ القصة بصورةٍ شفيفة جاذبة وهو لقاءُ الحب، والذين هما عليّ وحبيبته إيمان، اللقاءُ كان جميلاً بينهما، السردُ أعطى لشخصيةِ عليّ دوراً أكبر مما أعطاه لإيمان وربما تعد إيمان شخصية ثانوية قياساً بحبيبها عليّ، شخصية عليّ كانت متحركة متفاعلة مع مجرى الحدث منذ أوّل انطلاقه حتى نهاية الحبكة الروائية وحلّها تماماً عندما أسقطت قوات الاحتلال الصنم الحاكم في بغداد، الروايةُ تتسمُ بأن حدثها كان مُتحركاً متفاعلاً

مشوقاً لذا لا يمكن الاستغناء عن قراءة صفحة دون صفحة، لأنّ في كلِّ صفحة ربما تجد شخصية أو حدثاً أو مسألةً ما، الروائي جعل من الروايةِ حديقة غنّاء تضمُ شتّى أصناف الزهور، غليان الحدث بعمليةٍ تصاعدية متناسب مع تطور الحدث الرئيس وهو الانتفاضة، هنالك نزعة دينية ترافقُ السرد كثيراً بالأخص في شخصياته، فسبب هذا هو أن شخصياته حقيقية فحافظ القاص على الأصالة المعرفية التاريخية دون أن يسبغَ لوناً جديداً على أيةِ شخصية، كانت الثورة مؤثرة في نفسية القاص ويكن لها أعظم الأثر، فلم يكتب عن سلبياتها التي ترافق كل ثورة، لأن بطبيعةِ الثورة لا تخلو من سلبياتٍ وهذه مسألة طبيعية في كل الثورات، الثورةُ كانت بوجهٍ واحدٍ وهو الأبيض اللّماع، هذا لا يعدُ عيباً على الراوي لأن فنية الرواية وقوة حبكتها وقيمها الجمالية هي التي تحدد أنّ الرواية جيدة أو لا، مثلاً كانت شخصية مصعب البصري شخصية جاسوسية فهو عين للسلطةِ فيقول القاص عنه في صفحة ١٨: كان مصعب البصري الذي عصب رأسه ولاث على رقبته يشماغاً أسود يصور احتراق المركز (الذي اخترقه الثوار) بكامرته الصغيرة التي لا يزيد حجمها على حجم قداحة سجائر... كان يصور بدقة وجوه المتظاهرين ويركز عليها وخاصة من يشعر أنهم أصحاب رأيّ وقرار، هذه منقبة جميلة تضاف إلى الرواية التاريخية ككل، لأن لهذا

الجاسوس أعوانٌ كثر كان لهم نصيبٌ كبير من فشل الانتفاضة الكبرى، الرواية تعد وثيقة تاريخية لمدينة تعرضت لحادثةٍ هزت الدولة والعالم أيضاً، لولا أن العالمَ قصر أو لم يدعم هذه الثورة خوفاً من المستقبل الذي يأتي بعد النظام الحاكم! لا تستطيع أن تستجمع أنفاسك وأنت تطالع السرد كيف مضى وكيف يمضي وإلى ماذا سيصل، فبالإمكان قراءة الرواية من أي صفحة لأن في كل صفحة متعة فنية ومعلومة تاريخية، ناهيكَ عن اللغة التي هي عنصرٌ مهم في عملية التواصل، إذ أنّ اللغة هي الأداة بين المُرسِل والمتلقي فهي التي تمدُ جسر الاقتران وتقوي العلاقة بين الاثنين، هذه اللغة التي كتبت بها الرواية كانت متينة ورصينة مما جعل العلاقة وشيجة بين الكاتب والقارئ، أول ظهور لكلمة فندق السلام كان في الصفحة ٦١، هنا أدرك القارئ ووصل السرد إلى مرحلةٍ يُمَكِنهُ من فهم واستيعاب القصة، الثورة تريد أن تسقطَ النظام فقط مع الحفاظ على مؤسسات الدولة هذا ما ذكر في صفحة ٨٣، الشخصية الدينية في رواية فندقِ السلام كانت ذكية وقد وضعَ لها القاص صندوقاً للحفاظِ عليها من أي شيء، وهذا من الحوار الذي دار بين زعيم الثورة والمرجع الأكبر السيد الخوئيّ ورئيس السلطة في مقر الرئيس الحاكم، الحوار الذي دار بينهما لم يكن بمستوى الثورة مطلقاً، ربما هذه لا تعد مثلبة في الرواية أيضاً، لأن القصة حقيقة ولها

واقع يشهد ويؤيد لها، إذ أن وقوف زعيم الثورة أمام رئيس السلطة لا يمثل قوة وصلابة الثورة التي هزت وكادت أت تقوض النظام، لكن الروائي يعمد إلى أن يترك الحدث والحوار يبقى على حالهِ دون إسباغ الميك آب عليه، مثلٌ آخر وهو مسألة عدم قتال أبناء القادة مع الثوار إذ الرواية قد جعلت من أحدِ أبناء القائد الثوري ضمن مركز القيادة هذه جعلت السؤال يُثار ولا بدّ من إجابة، تستمرُ القصة بسردِ حوادث القصة تارةً تأخذ الجانب السياسي ومرة الجانب الوطني وهكذا لتتدخل الرواية لتكون وثيقة تاريخية لمدينةٍ أو لبلدٍ تعرض لأزمة حادة خانقة فجرت ثورة كبرى سُميت انتفاضة الواحد والتسعين إشارة إلى سنةِ حدوثها وهو عام ١٩٩١، إيمان المرأة الحبيبة كانت راجحة العقل لكن السرد لم يعطها الصوت الروي الكبير في القصة للتناسب مع هيمنة السرد مع شخصية علي، مكان وزمان الرواية كان واقعياً ومؤرخاً، كل الأحداث كانت مدعومة بتاريخٍ يُعضدُ قوتها ويجعلها أوثق، من الانطلاقة الأولى للسرد والحدث يتحرك ويمشي بصورة تكاد تُرهق القارئ ويكاد يفلت منه حبل الرويّ، الحدث كان متفجراً كتفجر الثورة ومستعراً كلهيب الثورة، هل الرواية إلا حدث؟ هذا السؤال كثيراً ما رددهُ النُقاد فيما بينهم ونقول هل هذه الرواية إلا حدث، نعم الحدث أو مجموعة الأحداث كانت تصب في مصبٍ واحد ومنطلقٍ

واحد، الرواية جامعة شاملة في النضال والثورة، كأن تكون الثورة فكرية أو همجية، يذكرُ الروائي أن الثوار أنشأوا جريدة لهم لأنهم يريدون أن ينظروا لثورتهم بثقافة ووعي الذي هو أبقى وأكثر أثراً، لغة السلاح لم تلجأ لها الثورة حتى طفح الكيل ولم يبقَ من وسيلةٍ إلا هو، لعلَ عنصر التشويق كان يرافق الحدث ويسايره في ديناميكيته المستمرة حتى آخر القصة، لعل هذه الرواية ستبقى ولن يندثر أثرها، لأنها وثيقة تاريخية وتاريخ وهذا مستحيلٌ أن يُدرسَ أو يُطمس أثره على مدى كل الأجيال، لا بدّ لأيِّ جيل أن يحفظ تاريخه والقاص هنا حفظ تاريخه وتاريخ مدينته في ما خطه في روايته هذه، الاسلوب السردي لم يكن يميلُ إلى الحشو بل كان همهُ أن يسردَ ما يؤثر وأثر في مسيرة السرد وحركيّته المستمرة، تنتهي القصة والقارئ محمل بشتى الأسئلة والاستفهامية والتعجبية عما قرأ وما نتج عنه الحدث؟! هذه الأسئلة تفتحُ أبواباً أمام القارئ أن يعيدَ القراءة ليحفظَ هذه الأسماء الكثيرة التي وردت، إنّ الأسماءَ الواردة في الرواية كثيرة جداً حتى ليصعب على القارئ أن يحصيها كلها ويعرف أدوارها ما لم يعيد ويعيد حتى يحفظ، تحتاج عند قراءة الرواية إلى مسودات كثيرة تكثر أو تقول بحسب سعة اطلاعك ومعرفتك التي تريد أن تأخذها من الرواية. الحدث كان يمشي في سهمٍ هرمي صاعداً إلى الأعلى قد يقف بعض الأحيان ليلتقط

القارئ أنفاسه قليلاً ثم يعود الحدث السردي يتحرك بصورة تصاعدية متطورة يوماً بعد آخر، زمن السرد كان ملازما لحدث السرد، مما أعطى قناعات للقارئ فيما يقرأ، الكاتب مارس دور المؤرخ الأدبي وليس التاريخي البحت، هنا ضم الميزتين معاً فحقق للقراء ما يشتهون وما يريدون.

دوائر الوهم/ فلاح العيساوي

(٤١)
المكان والزمان في رواية دوائر الوهم للروائي فلاح العيساوي

يدخلنا الكاتبُ إلى روايته من خلال تعريفه للشخصية الرئيسية، ماريا البالغة الشابة التي تسكن مع والدها توماس الذي يعمل في سلك البوليس وأمها آشلي، تبتدأ القصة بماريا، الفتاة التي تخرجت للتو من الدراسة الإعدادية لتلتحق في ركب الجامعة، المكان الروائي بدأ بحي من أحياء مدينة لندن، الزمان سنة ٢٠٠٤، الشبانُ في الجامعة يرون أن ماريا لها شخصية معقدة إلا إن القاص يقول أنها شخصية منفتحة، الشخصية الرابعة التي أظهر القاص هو الشاب فابيان، ذلك بحدث مع ماريا عندما اصطدم بها أثناء سيره في دراجته الهوائية، القاص أكمل تعريفه بهذه العائلة ليأتي لنا بعائلة أخرى، وهذه المرة العائلة تكون عراقية، وهي عائلة يوسف الطالب الذي التحق بكلية الطب والذي تعرف على نرجس التي اتخذها حبيبة وأفصح لها عن حبه في المرحلة الثالثة من

دراسته، الكاتبُ بدأ بتعريف وعرض الشخصيات وقد استطاع أن يعطي لمحة كافية تعبر عن ملامح الشخصية، اكتملت هندسة الشخصيات ليأتي السرد والحوادث بعد ذلك، أم آشلي لا ترى في حبيب بنتها ماريا الشاب الذي ترغب أن يكون زوجاً لابنتها، وتتساءل في نفسها لماذا لا تحب هذا الشاب؟ الحيرةُ تأخذها كل مأخذ، القاص حتى هذه اللحظة لا يعطي مسوغات أو مبررات للأم لكرهها لفابيان، الكاتب عمل على المكان الروائي، فما بين النجف وبغداد ولندن قامت القصة، في علاقة يوسف النجفي المسلم مع نرجس البغدادية المسيحية هنالك أسلوب أشبه بالتقليدي، ثقافة القاص وفكره طاغٍ مهيمن على هذه العلاقة، في هذه العلاقة تمثلت شخصية القاص وهيمنته على النص، فلم يذكر السرد أي ردة فعل قوية أو باردة تجاه قبول الآخر، بل إن القبولَ بهذه الصورة ربما أضعف متانة السرد، وثم إن العلاقة كانت كلاسيكية من حيث الثيمة ومن حيث الأسلوب، إلا إن القاص كان ذكياً إذ إنه عوّل على عنصر الزمن ليخرج من كلاسيكية القصة، التراوح المكاني بين فضاء الرواية كان مقطعاً، فمثلاً تارةً يكون السرد في بغداد وأخرى في لندن، أظهر لنا القاص علاقة ثالثة هي علاقة الدكتور جوزيف أستاذ علم النفس مع هيلين الكاتبة الروائية المطلقة، بدأ السرد يعرف ماريا وفابيان مع الثنائي جوزيف وهيلين، يستمر السرد

بتصاعد هرمي، الدخولُ إلى عتبة النص كان قوياً ولكن بدأ يخفت مع الولوج في العرض، ويستمر العرض ليأخذ الكثير من السرد، الروايةُ على لسان شخصياتها هي تصف الحالة العامة التي سادت العراق، كأنها تعقدُ مقارنة بين جيلين أو حقبتين لترى الفرق، تكلمت عن النظام الاجتماعي والتربوي والسياسي في وادي الرافدين وبحقبتين متناقضتين، يبدو إن السارد لم يطمئن للنظام القديم ولم يثق بهذا النظام الجديد، هذه الجدلية بطلت لأن الآمال التي عقدت كانت غير متوقعة بالنسبةِ لغالبية الشعب، البناء الفني للشخصيات كانت يمشي بحسب ما رسم لكل شخصية، القاص وضع الشخصيات بقالبٍ والتزم بهذا القالب، إذ نرى مثلاً، شخصية يوسف ونرجس شخصية عاطفية مضت بنفس النسق حتى آخر القصة، ولكن شخصية فابيان مثلاً، أظهرها الكاتب إنها شخصية جدلية، عبر عن ذلك بأن الأم لم يعجبها فابيان، البناء الهندسي كان قد وضع وانتهى السرد متناغماً مع تفاعل الشخصية مع الحدث، الولوج إلى عتبة النص بدأت من الأسفل إلى الأعلى فالإثارة كانت تصاعدية، القاص يريد أن يكسر النمطية في قصص الحب، إذ وضع المكان والشخص مختلفين، المكان بغداد المدينة الجامعة ونرجس البنت المسيحية، القاص يريد أن يعطي مفهوماً ضد ما يشاع وضد ما يرى من سلبيات، كانت شخصية يوسف باردة تجاه

الاختلاف بينه وبين شريكته نرجس، كأن الأمرَ طبيعيٌ جداً، التراوحُ بين مكانين مختلفين أسلوب حديث، فما بين بريطانيا والعراق تناقضات كثيرة، إلا إن السرد والخيال السردي قد وضعهما متقاربين كأنهما متجاورين، تارةً يمضي السرد إلى لندن وتارة يستقر في النجف وربما بغداد، العلمُ هو الوسيلة التي نقلنا القاص بها إلى مدن وعوالم ومجتمعات أخرى، التنقلُ بين المدن لعبة أحبها القاص وأعجبته الفكرة ليكسر الكلاسيكية السردية، ليأتي بشيء جديد مخالف، أتى بزمانين ومكانين متناقضين، لكن القاص ربما دمج أو وقع في مطبٍ، فتارةً نرى أن شخصية فابيان أو ماريا تتقارب من النزوع الشرقي أو العكس فنرى إن شخصية يوسف أو نرجس تنحو منحى غربية، نلمسُ هذا بالحوارات التي دارت بين الشخصيات وبردود الأفعال في المواقف المؤثرة، ما بين زمانين ومكانين صاغ القاص شخصياته كلِّ على جنب، القاص كانت لديه معرفة أدبية بالمكان السردي والزمن السردي، فهو ينقلُ أسماء المدن والأحياء المختلفة الأمكنة كأنه يصفُ ما يراه بعينه الباصرة، التلاعب على وتيرة مختلفة هو سمة الكتاب المجددين، التكثيف في اختزال النص كان واضحاً، كأن النص عبارة عن قصة قصيرة ولا بد أن يكون الاختزال والتكثيف واضحاً، النزوعُ الفني في هندسة السرد كان آخذاً نحو الصعود في تطور الحبل السردي، الشخصيات

تطورت نتيجة طبيعية للمؤثرات التي تطرأ عليها، القاص مارس لعبة فنية قلّ من نجح في التخلص من العثرات التي فيها، الروايةُ في مجملها محاولة تجديدية لكسر الروتين السردي الممل واللعب على وتر جديد، الشخصيات كانت من مراكز اجتماعية مختلفة متباينة فيما بينها، ومن أعمارٍ تتفاوت، ولكن هذا التقارب العمري يختلف عن التقارب الثقافي فالعادات لكلٍّ منهما مختلفة، الشخصيات كانت تنطلق من منظور محيطها الذي تعيش فيه وتفكر بتفكيره، هذا واضح في وجهات نظر الشخصيات الرئيسية والثانوية وهي تتفاعل مع تطور الحدث السردي.

ربما تصل معقوفةً/ مؤيد عليوي

(٤٢)
قراءة في المجموعة القصصية (ربما تصل معقوفةً) للقاص مؤيد عليوي

تنفتحُ للقارئ تساؤلات عدة وهو يبدأ بالقراءة، منها أنَّ الكاتب لديه فكرة صاغها بثوبٍ قصصي حكائي، وللعنوانِ إشارة مضمرة توحي بأنَّ النصَ يحملُ باطناً مضمر، يبدأ هذا في القصةِ الأولى ثم يستمر، إنه يرمزُ إلى البعيدِ بالقريب ويرمز للقريبِ بالبعيدِ، ويتلاعبُ بالرمزية ويضعها حيث موضعها من الجملة والمعنى، وهذا التلاعب هو تلاعبٌ بارع وذو حرفية عالية في البناء القصصي، حتى أنه راقص الجملة وأمسك بزمام البلاغة العربية لتعطيه نغماً يتناسب مع فكره، يقول في قصة سجناء كورونا: (الحديقةُ التي لم يزرها منذ دخل زنزانة غرفته يوم أمس، إذ كان يعد البيت سجناً، وغرفة نومه زنزانته وزوجته نزيلة معه على ذات السرير) هذا النص يشيرُ إلى الحالة التي سادت في أيام كورونا، إذ أصبح البيت كالسجن بل هو السجن الذي فرض على الجميع دون إرادةٍ،

وأصبحت الزوجة هي الزميل في هذا السجن، وذلك إجراء فرضه الوباء الذي داهم العالم، لا يستطيع أن يقربَ زوجته نتيجة لحالة القلق التي كان يعيشها الشخص المصاب، وإشارة القاص للزوجة أنها وضعت رأسه على صدرها وصارت تقرأ له المعوذتين لتزيل القلق الذي أصابه، لكنه ما زال مضطرباً من هذه الحالة، فيقول: (البالغات سن السجن على سرير) هذه صورة بلاغية بحتة تمكن الكاتب منها ليعطي قيمة فنية إلى نصه، أما قصة ثائر التي تحملُ إشارة صريحة للثورة التشرينية في عام ٢٠١٩، يحاولُ القاص أن يعطي مدلولاً مأساوياً للحالة التي شهدها العراق وبالأخص الطبقة الفقيرة منه، فيصفهم بوصفٍ ثوري نظيف، إذ يقول: (تلفت حوله لم يرَ غير ما اعتاد عليه من فوضى المشاغبة، نهض ثائراً من مكانه دون أدنى وعي وهتف وسط صفه المدرسي، الشعب يريد إسقاط النظام) وكلمة (ثائر) تحمل مدلولاً صريحاً إلى الثورة وتحمل الوجه الأبيض منها، إذ إنه رفع شعاراً ليس إلا، فسرعان ما ردد خلفه بقية الطلبة ذات الشعار، الشعارُ الذي رفعه ثائر كان شعاراً مرعباً لسلطة، إذ إنها لم تتحمل أن ترفع كلمة لا ضدها، سرعان ما طوقت سيارات الأمن منزل هذا الثائر، هذه هي الحالة بعينها قد شهدها العراق، المهارةُ الفنية في نقل الواقع بصورةٍ أدبية موحية هي ما اتصفت به أغلب قصص المجموعة، نقلُ

الواقع حرفياً سيضعف النص ويجعله مستهلكاً، لكن القاص هنا تلاعب تلاعباً سردياً ليجعل من نصٍ محكمٍ يقرأ في أزمنة قادمة وربما مستقبلية، تأتي القصة التي تحمل الوجع الكبير والحالة السوداوية التي تعيشها شريحة من الفقراء، يقول في قصة في قرى الأكواخ على لسان المرأة التي وضعها القاص لتعربَ عن الحالة التي يراد نقلها: لا راتب لنا اليوم ولا معيل، أسأل فقط لماذا لا راتب لنا، هل لأن زوجي الشهيد في الحشد وليس في حزب إسلامي؟! التساؤل والتعجب التي وضعهما النص يشير إلى الظلم الكبير الذي مارسته السلطة بحق الشهداء غير المنتمين إلى حزب حاكم، كان الفقراءُ يستشهدون دفاعاً عن الوطن وكان رجال السلطة يتاجرون بهم، ويشير النص إلى أن هناك حشد سلطوي مليشياوي تابع للأحزاب التي لها نفوذ حكومي، هؤلاء يختلفون عن أولئك وأشار النص بعلامة التعجب التي تفتح في مخيلة القارئ البحث والتأمل، القصص بمجملها تحكي هموم الفرد العراقي المحكوم من قوى مستبدة لا وطنية وليس لها ضمير، مخيلة الكاتب كانت محملة بخزين كبير من هذه المعاناة التي انصهرت وتفاعلت في ذهنه حتى ضاق الذهن بها فأخرجها على الورق كأنها سمومٌ في رأسه، يقول في قصة خارج التغطية: (... فيما كانت زوجته غير الراغبة بسفره وهي لا تعلم بمرارة وضعه بين الحصارات... طلباً

للرزق وهرباً من حصارات كثيرة...) كلمة حصارات إشارة مضمرة إلى حالة الحصار التي فرضت على الشعب العراقي في تسعينيات القرن العشرين، فقد تحمل الشعب العراقي أخطاءً ارتكبتها السلطة الحكمة آنذاك، حتى ضاق بطل القصة بهذه الحصارات، جملة طلباً للرزق، وهرباً من حصارات، هي مسوغ للشخصية في تركها الوطن والأهل وتحمل ألم فراقهما القاسي والمر، الكاتب يسوغ لهذه الشخصية خروجها الإجباري وهو خروج طبيعي بمثل هذه الظروف القاهرة، تأتي قصة قلق الخبز ليتحول الكاتب إلى بركانٍ من الغضب، أن تصلَ الحالة إلى هذه الدرجة يعني أن الأمر وصل إلى حدٍ لا يمكن السكوت عليه، الإشارات التي بثها النص إشارات صريحة غير مضمرة هذه المرة، إذ الكاتب ترك النص يعبر عن نفسه بنفسه دون تزويقٍ لفظي أو حذلقة كلامية أو تنطع بلاغي، بل ترك النص على سجيته وحسناً قد فعل، الانتخاباتُ والجدل الدائر حولها وتلاعب المرشحين بمشاعر الفقراء، إذ يقول النص: (تمترس الناس على مسافة شهرين يراقبون الصور، ونظرة قلق تحلق بهم خارج أسوار المعقول متى يفيدون منها في معيشتهم) هذا النص قد حصل في عراق ما بعد ٢٠٠٣، وكانت أضحوكة المرشحين على الفقراء كالعادة، إذ يجعلون منهم مطية يركبونها ليصلوا بأصواتهم إلى السلطة والنفوذ، أما في قصة خيال الخيانة فإن

الخيال عبث بالكاتب وذهب به مذهباً آخر، إذ إنه قد تعرف على إحدى الصديقات عبر برنامج الفيس بوك إذ يقول النص: (كانت هي تمتطي البحر وما فوقه برغبتها، ولم يعد صوتها هامساً في أذنه بل أطلقت كلمة واحدة بصوت عال وكأنها تخاطب رجلاً غيره: خائن لقد فعلتُ كما فعلتَ) هذه الكلمة فعلت فعل الصدمة في داخل الشخصية، إذ سرعان ما ينهض من بين يدي رغبتها ليتصل بزوجته، الضميرُ أتى بصورة خيال أيقظ الرجل من لحظةٍ قد تكون لحظة ندم وحسرة، ليأتي الخيال مؤنباً رادعاً، المجموعة القصصية كانت عبارة عن فاكهة حوت على أكثر من نوعٍ من الفاكهة، وهذا ما نلاحظه في قصة وفرة وشحة، الكاتب هنا متسائل أو كالمتسائل مما يحصل أمامه، إن الذين يعيشون في المناطق الجبلية في اليمن كقرى مأرب، يرفضون أن تدخل شركة حكومية إلى أراضيهم لتمدهم بالكهرباء اللازمة والضرورية لحياتهم، إنهم هنا يمارسون نزعة بدوية واضحة وصريحة، التي تعد أية شيء يخص الحكومة هو إذلال لهم ولكرامتهم، كان البطل يسمع من زملاءه في صنعاء المدينة المركز الكثير عن قرى مأرب وكيف أنها لم تشم رائحة للتيار الكهربائي إلا إنه فضلَ أن يرى ويسمع بنفسه، إذ رأى بعينه كيف حصلت جَلَبة وضوضاء فسأل السائق غير المبال لما يجري خارج السيارة فأجابها جواب شخص قد تعودَ وألفَ الحالة (عادي

يا رجل، أنهم يطردون شركة الكهرباء)، هذا النص هو نص نقدي مارسه الكاتب، بهذا التساؤل هو يفتح باب النقد على حالة غير محبذة، هنا أصبح الكاتب ناقداً، القصص اشتغلت على الإنسان واهتمت به، وحاولت أن تعكس الحالة المؤلمة التي يعيشها الفرد بظل هذه الحياة، العناوينُ القصصية هي مغاليقٌ تارة ومفاتيحٌ أخرى، ومضمرة تارة وظاهرة أخرى، هذه هي اللعبة الواضحة التي مارسها الكاتب، إذ يحتاج تأويل وتفسير القصص إلى شيفرات لتفكك النص تفكيكاً خصباً، الأديب هو خالق، وناشئ نشئاً جديد، المجموعة نقلت الواقع الحياتي إلا إنه لم يكن نقل كوبي بيس، بل بصور فنية أدبية، مالت إلى الاشتغال على البلاغة هروباً من فخ المباشرة الفجة، نجح الكاتبُ بتوظيف الرؤى والأفكار بهذا الثوب القصصي، الذي يهتم بالفكرة وليس الحكاية فقط، الحكاية قد تبلى حالما تقرأ وتحرق عند القراءة الأولى أما الفكرة باقية كلما كانت خصبة وطازجة ومثمرة.

أوراق من ذاكرة بانقيا/ عبد الهادي الفرطوسي

(٤٣)
تأثير المكان في رواية أوراق من ذاكرة بانقيا للروائي عبد الهادي الفرطوسي

يؤثرُ المكانُ في الشخصية أيَّما أثر، ويترك هذا الأثر في النفس ما له من خصائص ومميزات، وسنسير في القراءة النقدية للرواية متتبعين أثر هذا المكان، فالأرض مقدسة والشخصية مقدسة وهكذا انطلق السرد وهو محاط بعمودين الهالةُ الكبرى التي كان ينظر من خلالها الكاتب تنطلق من رؤية واضحة الملامح، إن سيرة مدينة النجف مخزونة في مخيلة الكاتب وعندما أراد أن يؤرخَ لها استدعى قاموسه اللغوي والبلاغي ليأتيه بأعذب وأرق وأقدس الكلمات والجمل ليؤرخ بها مدينته التي منها ينحدر، كان الكاتب يتلاعب بالبناء الهيكلي في الرواية، تارةً يسرد وقائعاً حدثت قديماً في الماضي السحيق، وتارة يعود إلى التاريخ الحديث وأخرى إلى التاريخ القريب، كسر النمطية في كتابة الرواية وراحَ إلى عقله الباطن ليمده في نسقٍ جديد يتلاءم مع القصة،

قداسة المدينة من هذا السميدع العظيم، الذي أعطى لهذه المدينة هذه النزعة الدينية النقية الخشنة، فروح الورع والتقوى كان صفة هذا الإمام التي اتخذ المدينة مأوى له، الكاتب نَّحى منحى مخالفاً لما هو شائعٌ في البناء الفني في الرواية، فهو يحاور ويصف ويغير حسبما تملي عليه مخيلته الأدبية، يبدأُ الرواية بكلمةٍ تثير الشهية والرغبة في القراءة، إن صوت الكاتب يسرد للبطل في داخل الرواية، يقول بلسانٍ الشخصية: (وهو يتسكع في أزقتها يتساءل) هذا التساؤل يستدعي القارئ أن يتساءل مع الشخصية عن هذه المدينة وطريقة هندسة بنائها وتصميمها هذا التصميم الذي وصلت إليه! ثم يقرر البطل أن يكتب عن هذه المدينة، فتأتي في مخيلته أسماء كتاب تركوا أثراً لهم في الفلسفة والأدب كجيرار جينيت، يقررُ البطل أن يتمرد على قواعد جينيت في كتابة هذه الرواية المزمع كتابتها، فقد لعب السرد لعبةً في البناء الفني، فتارةً يكون السرد تسلسلياً وتارةً يكون متناوباً، يستدعي بذاكرته تاريخ المدينة القديم والحديث، وفي كل لحظةِ استدعاء ثم تساؤل يطلقه الكاتب، هذا التساؤل يخفي شيئاً مضمراً، اللغة كانت لغة سرد أدبية أي أنها لغة سرد مميزة بلون منغم، الروايةُ تعجُ بذكريات الصبا، والحنين بتوق للطفولة الأولى في مرابع هذه المدينة، الكاتب لديه خلفية مرجعية دينية كبيرة وواسعة، أمدته بالكثير من المفردات لكي

يضفيها على نصه، مدينة النجف بما تحمل من مخزون معرفي وحضاري وديني قد أخذت مشاعر الكاتب وألهمته، لا يريد الكاتب من روايته أن تكون وثيقة مؤرخة للمدينة بل يريد منها أن تدخل في خانة الأدب كوثيقة من رؤية كاتبها، النقدُ الحديث يتعامل مع هذه الرواية على أتها رواية تاريخية لكنه يطبق عليها أحكام النقد السردي وليس التأريخي البحت، الشخصية الرئيسة لم تتضح ملامحها ظاهراً، إلا إنها لن تكون إلا ذات الكاتب وانعكاسه حول رؤيته عن مدينته، وإلا فالرواية أشبه بمذكرات أو سيرة مدينة، وتحتاج هذه السيرة إلى مدون يدون لها فاحتاجت إلى شخصية، فكانت هذه الشخصية هي الكاتب بمشاعره واحاسيسه ووجدانه، فهي تصلح لمن يبحث عن استراحة فنية أو وقفة تأمل أو هي رياضة للفكر أو سياحة جميلة عذبة، المكانُ هو الفضاء الذي تسرد فيه الحوادث والوقائع وتجري عليه التفاعلات بين الشخصيات، فثيمة الرواية عملت على المكان وأثره في المدينة، لم تكن المدينة إلا إيحاء للمقدس الذي احتوته، العلاقة بين المقدس الذي تقدس المكان لوجوده هي علاقة واضحة وصريحة وقد انصهرتا في ذاتٍ واحدة، وهذه الذات هي ما أراد أن يؤرخ له الكاتب.

عربة الصمت/ إبراهيم سبتي

(٤٤)
قراءة في المجموعة القصصية عربة الصمت للقاص إبراهيم سبتي

القصةُ أخذت تساير تطور البناء السردي، وتحاولُ أن تواكبَ أثر التجديد في الطريقة السردية التي يتخذها القاص، مخيلة القاص مفعمة بمرجعيات ثقافية وخيال واسع أعطى للبناء السردي هندسة ذات صبغة حداثوية، واضحٌ جداً حتى طريقة بناء الجملة، أن القاص يريد أن يعتصر المخيلة لتخرج الجمل ببناءٍ مفعم بالحداثوية، السمة العامة للقصص أنها تملك زخماً من الصور الفنية وكماً من الصور البلاغية التعبيرية، لم نستطع أن نحصي عدد هذه الصور لسعتها وكثرة اعتماد القاص على مرجعيته الأسلوبية، الصوغ الفني كان في أغلبه متناوباً، وبعضها كان تتابعي ولكن القاص جعل من الأسلوب التتابعي متجدداً في ذاته، كسراً للحالة السائدة حاول القاص أن يتلاعبَ بالإسلوب باعتماده على المرجع البلاغي واللغوي الذي يعتصر الكثير منه في مخيلته، الصفةُ

الأكثر هيمنة أن القص كان محاكاة وجدانية، الراوي المتكلم كان يبث همومه ويعبر عنها وفق هندسه معدة مسبقاً ليأخذ الراوي بالحكي، فمثلاً يقول في قصة (النوم في الحرب): الموت لعبة مسلية في الحرب، الذي لا يموت يعاقب بتهمة الخيانة، ويسأل بحقد القادة على الباقين أحياء. هذه الصورة تمثلت في كلمة (لعبة، مسلية) فكيف يكون الموت لعبة؟ هذا حصل بزمن الدكتاتورية المقيتة التي جعلت من البشر مشروعاً للموت والفناء من أجل بقاء نفوذها مستمراً حتى وإن كان على حطام الجثث! السلطةُ المتمردةُ المستبدةُ كانت لا تعبأ بهذه الأرواح التي تزهق ولم يشغل بالها المخلفات التي تتركها الحرب الضروس، الصورةُ الإسلوبية كانت معبرة تعبيراً رائعاً وقد حققت المستوى البلاغي الرفيع باختيارها الكلمات التي لها مدلول رفيع، البناء الفني للقصص لم يكن يتخذ هيكلاً ثابتاً بل إنه تأرجح وتلاعب بترتيب السرد، لم تخرج القصص عن ثوبها وقالبها الذي اتصفت به بل إن القاص لجأ إلى إستعارات وكنايات ليعطي قيماً فنيةً في داخل النص، المنولوج اتسم بأنه يملك كماً من البوح الشفيف الذي خرج كرصاصات تنتظر لحظة ضغطة الإصبع، يقول في قصة (الممثل) :الرجال الأشرار يموتون أكواماً أكواماً ويختبئ الأثرياء الفاسدون المتآمرون عليه. هذا النص يضمر حكمةً بثها القاص في قصته لا يكشف عن مدلولها إلا من قرأ النص

قراءةً تامةً متأملةً، يا ترى كيف يموت أولئك الأشرار؟ ولماذا لم يقل الأبرياء أو الفقراء؟ إنه استبدل كلمة بأخرى لكن المعنى اختلف واختلفت الدلالة، وهذه لعبة فنية تمكن منها القاص، وقد لجأ القاص كثيراً إلى الرمزية في قصصه، وحاول أن يسبغ على النصوص لمحة رمزية وتمكن من أن يوظف الرمز بشكلٍ مناسب يليق برؤاه التأويلية، فمثلاً يقول في قصة (مسرح الأقنعة):... ووجه الفيل يترنح وحيداً بينها لكني صعقت عندما رأيت وجه الرجل العجوز الملتحي طافياً يتراقص مع الوجوه الأخرى. الصدمةُ في القصة هي إن المعلمَ لا يعرف موعد إعلان عرض المسرح الذي سيقام ويظهر أنه تفاجئ حالما سمع أن هنالك مسرحاً سيقام، انعكست هذه الصدمة في نفسية التلميذ وهذا بدوره أدى إلى عكس الصورة أمام عين التلميذ، هذه الرمزية والإحالة جعلت النص مفتوحاً على آفاقٍ عدة أمام المتلقي، إذ يتسع النص تأويلاتٍ عدة لأن انفتاحه قد أكسبه الصور التأويلية الكثيرة، أما في قصة (صانع الأفكار) يقول النص: فجأة نهض من مكانه ونطق عبارته التي هزتنا جميعاً: سأعتزل الأدب والسياسة إلى الأبد وسأعود مدرساً كما كنت دوماً، ولكن بلا أسئلة منكم لأني لا أملك أجوبة لها. هذا النص يحمل تأويلاً ظاهراً، وهو أن الموقف الصادم الذي حصل مع الشخصية كان موقفاً كبيراً إذ أنه سرعان ما غير الكثير من رأيه وهو

الأديب والمثقف، هذا يدل على أن هناك شيئاً قد فُرِضَ عليه وجعله يختار العزلة والانطواء والشعور بالخيبة والانكسار بدلالة جملة وصفية (وهو كئيب ضجر مسوّد الوجه)، وقد صاغ القاص العبارة بلغة فلسفية أي أنها تحتاج إلى تأويلٍ لجمالية الإضمار في الكلام، المجموعةُ القصصية كانت مركبة تركيباً نقدياً كبيراً، فبإمكان الناقد الخبير أن يكتب بمواضيع شتى لأن الرصانة الفنية قد جاءت محكمة، فاللغة لغة مسبوكة سبكاً فنياً بامتياز وتقنيات السرد كانت متحركة غير ثابتة على وجهٍ واحد، كسراً للنمطية في الحكاية كان البناء القصصي يتسم بأنه حداثوي متجدد في داخله، أي إن النص كان يتجدد من الداخل بنزعة تميل إلى الرمزية كثيراً، القصص كانت لها أوجه تأويلية كثيرة ولعلك تطالع هذا التأويل من العتبة الأولى وهو العنوان ومن ثَمَ إلى ثيمة القصص، فمثلاً يلجأ القاص إلى الكنايات والاستعارات ليعطي أوجه دلالية مضمرة لا يفك شفرتها إلا من له باعٌ طويل في القراءة التفكيكية للنص وتحليله وفق رؤية تصويرية تعطي المعيار الأوّل للبناء السردي أهميته، الملاحظة المهمة التي يجب ألا تغلق المقالة دون الإشارة إليها، وهي المرجعيات الثقافية التي كانت في مخيلة الكاتب، الكم الثقافي والمعرفي يعطي تصوراً كبيراً لرؤية السارد ويمده بالأنساق الفكرية التي تجعل من النص قوياً متيناً عميقاً، هذا

واضح ملموس في كل المجموعة بلا استثناء، إذ إن القاص كان يعول على هذه المرجعيات ليسبغ على النص الرصانة والخيال الفني وكثيراً ما صادفتنا جمل تحتاج إلى تأملٍ عميق جداً لفك الغز العميق الغور في داخله، المجموعة هي عصارة مخيلة ناضجة ولها خلفيات فكرية ومعرفية تمرست عليها وأبدعت فيها حتى وجدت طريقها إلى الإبداع وهو الابتكار في الصورة الفنية والتقنية في البناء السردي.

لن يموت الياسمين/ سعاد محمد الناصر

(٤٥)
قراءة في المجموعة القصصية لن يموت الياسمين للقاصة سعاد محمد الناصر

القصةُ القصيرةُ أصبحت تملك المساحة والنفوذ في الإصدارات التي تصدر اليوم، إذ القارئ اليوم مشغولٌ بيومه ومشاكله، أخذ يبحث عن قصة قصيرة يستمتع بها دون أن يشعرَ بالضيق والنفور جراء حرق الوقت في القراءة، لكن هناك طبقة من الكتاب أمسكوا بتلابيب المتلقي وراحوا يربطون أنفسهم بعلاقة مع المتلقي وهذه العلاقة توشجت عن طريق ما يصدر لهم، اختارت الكاتبة عنواناً يشي بالعذوبة والنماء والصفاء والمشاعر (الياسمين)، لعل حرف النفي (لن) يعطي مدلولاً بالنفي القاطع، هذه الاستخدامات لها رابط كبير ومدلول ما بعده مدلول في مخيلة المتلقي، فهذه العتبة أعطت إشارة إن ما المجموعة تشي بالشاعرية والندى والرقة بين طياتها، واستمرت المجموعة محافظة على روحها على الرغم من الانكسار الذي تعرضت له كثير من الشخصيات

في داخل كل قصة إلا إن هذا الانكسار سرعان ما تُبث فيه الحياة ليعيد للشخصية الحياة من جديد وبقوةٍ، عنوانُ القصة الأولى (صمت الأسئلة) وهذا العنوان مبهمٌ، المتلقي سيتبادر له إلى ذهنه فوراً سؤالاً أيكون للأسئلة صمت؟ وكيف اجتمع النقيضين! بين السؤال الذي لا بد له من إجابة والإجابة تحتاج إلى لسان يتكلم وبين الصمت الذي يعني العكس، إن الكاتبة تستخدم المدلول بمعنى آخر، محاولة لكسر النمط السائد تريد أن تتلاعب بناصية اللغة لما تملك من مهارة فنية في الاستخدام، القصة على الرغم من كلاسيكيتها إلا إن الكتابة حاولت أن تضع من وراء النص الظاهر نصاً مضمراً، فالقصة بينت حالة التودد والانكسار والتبعية وراء المشاعر على الرغم من عبث المقابل (كمال) إلا إن (ندى) تنهض من الانكسار لتوبخ نفسها وحبيبها، إشارة إلى قوة الشخصية التي يجب أن تتصف بها الفتاة وألا تقع بسهولة وراء وهم مشاعر من طرفٍ واحد، تقول القصة: بعدما خلت الى نفسها تذكرت كيف كانت تتعامل معه، تذكرت حماقاته السابقة التي غفرتها له وخيبات صغيرة صنعت جرحاً كبيراً، أحست بهزيمتها. هذه إشارة إلى تأنيبها لنفسها وأنها شعرت بالهزيمة المحتومة، ثم تبدأ القصص الأخرى تنحو نحواً جديداً فيه لمسة من الابداع في الخيال، القصص صارت تعول على الخيال في نسج نفسها وهذا واضح ان المجموعة بدأت

بالتصاعد نحو الاقتراب من عناصر الجمال والفنية الواضحة، السردُ تتابعي في أغلب القصص، وهذا التتابعي وفر للكاتبة الحفاظ على النسق العام لبناء تقنية قصصية متينة، العناوينُ ذات همس شاعري وباب من أبواب المتعة الفنية الذي تألقت الكاتبة باختياراتها لهذه العناوين التي تعتبر بوابة أولى للقصة، هي تعالجُ المسألة الاجتماعية كثيراً، تترصد الشخصيات التي لها أزمة مع المحيط الاجتماعي وتضع هذه الشخصيات في صراعٍ مع المحيط، لذا كان المونولوج كثيراً ما أفصحت به الكاتبةً، وأعطته المساحة الكبيرة في القصة، المميز الأكثر وضوحاً في المجموعة أنها تملك ذاكرة مفعمة بالخيال، لذا ترى الحكاية واضحة، والسرد واضح وكل منهما قد أدى دوره، ليس على حساب الآخر، كثيراً ما لجأت القاصة إلى الموروث الشعبي أو الفولكلور العراقي لتستمد منه القصة، نلاحظ مثلاً أن قصة لن يموت الياسمين والتي كانت عنوان المجموعة فهي تروي قصة الحرب على الارهاب الداعشي وكيف أن البطل الشهيد كان الوحيد لأمه وأبيه، الكاتبة نجحت في توظيف زخم من المشاعر المفعمة في الوصف والحوار، هذه القضية رائعة بحد ذاتها، فهي هنا تريد أن تؤرخَ الحادثة بقصة أدبية لتضفي عليها الاحساس والمشاعر، مارست القاصة لعبة الظاهر والمضمر فهي تريد البعيد من خلال القريب وهي لعبة فنية جميلة، تمكن القاصة

من هذه اللعبة بوضوح في أكثر من قصة، هي منشغلة بهموم الوضع الحالي الذي تراه بعين قلبها، عبرت عن هذا الواقع المؤلم بقصص قصيرة أعطتها طابع تأويلي لأنها أضمرت الكثير من القضايا بين السطور، لا يكشف الغامض أو المبهم من النص إلا القارئ الحذق واللبيب وهذه مهارة تقنية تحسب وتضاف إلى الكاتبة، القصص بمجملها تحكي هموم وتطلعات الشارع العراقي ونفوره من الطغمة المستبدة التي عاثت في الأرض الفساد ونشرت الفُوضى في كل أرجاء البلد، غابت كثيراً تقنيات الاسترجاع في مخيلة القاصة وظهرت بقوة في بعض القصص، كأنها تريد أن تكون مجددة أو متمردة بحسب ثقافتها ووعيها القصصي.

انكسارات/ علي العبودي

(٤٦)
البعد التأويلي والصورة الساخرة في المجموعة القصصية انكسارات، للقاص علي العبودي

المجموعةُ عبارةٌ عن قصص قصيرة وبعض منها قصيرة جداً، المضمونُ العام لها يحمل دلالة واضحة للعنوان، بصورةٍ تأويليةٍ أختبر القاص العنوان ليكون معبراً عن كل القصص الواردة في المجموعة، كلمة (انكسارات) واضحة المعنى ومفهومة لدى متخيل المتلقي إلا إنها وُظِفت لغاياتٍ تأويلية كثيرة، إن أغلب القصص كانت تجري على وتيرةٍ واحدة قوةً وضعفاً، تارة ترى الحبل السردي قوياً يشدكُ شداً وترى في بعض الأحيان لعبَ القاص بفنيته أن يعطي مساحة من الاستراحة لتلتقطَ الأنفاس قليلاً، اللغة كانت طيعة وسلسلة وربما تمكن القاص من لغته جعله يتمرد على الكثير من المفردات والعبارات ليحول المعنى لمعنىً آخر وهي تقنية إبداعية بلا شك، قضيةُ الوطن والمواطنة كانت هي الثيمة الأبرز في المجموعةِ، الأبعاد التأويلية كانت كثيرة مع

الصور الرمزية المتخيلة، المشهد التخيلي كان بارزاً في المجموعة، والخيال كان يسرح كثيراً في ثنايا القص، إن خيال القاص كان يلتقط المشهد الواقعي ليحوله باسلوبه الممتع إلى قصص تترك أثرها وصداها في المتلقي، مثلاً قصة (تظاهرات) كانت تتصف ببعد تأويلي كبير، وقد استخدم القاص إشارات مبهمة تحتمل أكثر من وجهٍ تأويلي كأنه جعل النص مفتوحاً ليأخذ المساحة الكبيرة من التأويل، فمثلاً (أدركت نفسي اني نصف عار) تحمل أبعاداً عدة قد يتخيلها المتلقي كأن تكون إشارة إلى وجوب الخروج للتظاهرات ونصرة الوطن تحت أي ظرف وبأي هيئة، أو قد تكون إشارة إلى إنه نزع كل شيء وأقبل للوطن بوطنيته، وإشارة (نصف) تدل على أن القاص لم ينزع كل شيء بل بقي نصف منه كهوية له معروفة، نزع المذهبية والقومية والمكان وخرج إلى الوطن وصوت الحرية ليعلن أنه متضامنٌ مع الوطن والمواطنين، لكن القاص يستمر بحكايته ليتركنا في حيرة وتساؤل إذ أنه وجد نفسه بلا راس وحالما التفت إلى هذه المسألة فترك التظاهرات وراح يبحث عن رأسه.. وبقيت القصة بفضاء مفتوح، له أوجه عدة يمكن أن تُأولَ به، أما قصة (الكؤوس) فإن القاص كان فناناً ماهراً في تقنية القص، إذ وظف الكلمة بتوظيف جديدة وبأسلوب ساخر، عندما وصف الرجل بكلمة (البخيت) إشارة إلى رفعة شأنه،

القصة بدأت طبيعية هادئة حتى وصلت إلى النهاية بانت الرصانة والقوة فيها، إذ قال الرجل: بكأس أصبحت مبخوتاً والناس تركض ورائي لأشرب الكأس الثاني عسى أن أكونَ رباً، هذه السخرية هي هزء بأولئك الذين تسيدوا على الناس البسطاء عن طريق المصادفة، وأصبحوا ولاة أمر على هؤلاء المساكين، وانتقد القاص كيف إن البسطاء هم من يرفعون الشخصية كنوع من (عبادة الشخصية) أثناء محاورة الفتى للرجل، القاص كان ساخراً من هذه المهزلة الواقعية التي يراها في عينه، فوظف السخرية بمكانها الصحيح، عنوانُ (الضمائر) يشي بالسخرية من رجال الدولة ورجال القرار حتى على لسان التلاميذ الصغار، كلمة (هم يسرقون) إشارة إلى الحالة السوداوية العامة لما اتصف به رجالات الحكم في البلد، حتى إن الطلاب الصغار راحوا يهتفون ويعلون تذمرهم من هذه الشريحة باستخدام الضمير (هم) الذي كان درساً أُلقيَ على الطلبة، القاص أعطى الصوت للتلاميذ إشارة ذكية منه ليعبر عن الوصف العام، الجميعُ غاضبٌ من هذه الطبقة التي اتصفت بالسرقة والنهب، ولم يغب عن بال حتى الطلاب الصغار هذه السرقات الكبرى التي تمارسها رجالات القرار في البلد، يمارسُ القاص لعبة الضمور والإظهار بحرفية على الرغم من قصر القصة، التوظيف البلاغي أعطى الاختصار في الحكي والعمق في المعنى فوصلت القصة إلى

ذروة المعنى لأنها اتكأت على عناصر بلاغية، فمثلاً في قصة الذئب يحاول القاص أن يرسم صورة بعض من البشر الذين تغيرت كثير من طبائعهم وقلوبهم وحتى إنسانيتهم، فهو يستخدم رمز (الذئب) كإشارة إلى قبح صفاته كالغدر إلا إن القاص في هذه القصة لعب لعبة فنية، إذ إنه قلب المفهوم السائد، إذ جعل الذئب يتعجب من الإنسان! يقول الذئب: لم أعلم أن القلوب تتلون وتتغير بين الفينة والأخرى ولكن قادتني حيرتي بينكم.. النص انقلب والمفهوم أصبح يرمي لبعد آخر، القاص يحاول أن يكسر النمطي السائد بمتحرك جديد، وذلك واضح حين وظف من خلال السخرية ما يريد أن يقصد، الأسلوب القصصي كان يضمرُ الغضب، إن من يقرأ النص بقراءة عكسية سيرى أن النص واجمٌ على العكس من هيئته المضحكة (الساخرة)، القصص كانت تنظر بعين راصدة مترقبة لمشاكل اجتماعية، الراوي المتكلم كان هو المهيمن الأبرز في القص، لأنه معنيٌ بالحكاية، ولعل قصة (دهشة) تحمل الدلالة الظاهرة، وهي أزمة يعاني منها الشعب كثيراً ألا وهي الكهرباء، القاص في نهاية القصة يأسَ من استقرار الكهرباء واختتمَ القصة بصراخ وينادي وجدتها، ولما يسأل عما وجد؟ يقول فكرة رواية، هذه حالة عامة بعد سلسلة حالات كبيرة من الخيبة من استقرار الكهرباء، فالقصة تعرب عن الخيبة وفقدان الثقة والاستسلام للكتابة علَّها

تشفي الغليل، عنصر الدهشة تضامنَ مع القصة فاتحدا ضمناً ومعنى، القصصُ المضمنة في هذه المجموعة منشغلة بالإنسان كفرد له حقوق، اتسمت القصص بطابع إنساني وركزت على الإنسان وهمومه، بالأخص عراق اليوم وما يكتنف مستقبله السياسي والاجتماعي، السردُ اعتمدَ خاصية التشويق وعوَّل كثيراً على البلاغة ومفرداتها لكي يحقق الغايات الأسلوبية، التأويلُ والدلالة والرمز، ثلاثية مميزة كانت علامات واضحة في كل القصص، وظفَ القاص الرمز لغايات بعيدة برمز ظاهر، لجأ ت القصص كثيراً إلى الرمزية وعملت عليها كثيراً، نجحَ القاص بتضمين ولم يكن له أسلوب ثابت بل كان يتلاعب بأساليب سردية عدة، لكي تكون نصوص القصص متحركة وغير ثابتة، لم يشعر المتلقي بالملل لكثرة التقنيات التي بثها القاص، فتارة يكون القص تتابعياً وأخرى تناوبياً ومرة أخرى تقابلياً، وتارة يغيب عنصر التشويق أو الدهشة وتارة يرمز للبعيد بالقريب، هذه تقنيات عمل عليها القاص وحاول أن تكون القصص متسمة بطابع الحداثة السردية.

بهار/ عامر حميو

(٤٧)
دراما الوجع العراقي في رواية بهار للروائي عامر حميو

كثيرةٌ هي الكتابات التي أرخت للحربِ الأخيرة، التي تعرضَ لها الإنسان العراقيّ، خِلال الاجتياح الإرهابي المُتَمثل بالمجاميع الإرهابية المعروفة باسم داعش، وانعكاس هذه الحرب، لم يكن سهلاً أو بسيطاً، فهي تُصور الارتداد القِيَمي المُدمر لكلّ حضارة ولكلّ ما يمتُ للإنسانية بصلةٍ، إنّها حربٌ قاسيةٌ ضروس، عبثت أيّما عبث، وخلّفت العديد من الجروحِ في ذاكرةِ المُواطن العراقي، الدراما بوصفها تستنطق الألم وتمثله في صورةٍ تكون قريبة إلى المتلقي، كان السردُ في رواية بهار للروائي عامر حميو المطبوعة في دار إنسان سنة ٢٠١٩ بطبعتها الثالثة، هي نوعٌ من السرديات التي اشتغلت على تَمثلِ الأحداث الواقعية مباشرةً، مسرحة النص، صِفةٌ إيجابيةٌ عندما يكون الساردُ متقناً للكيفية التي يخلقُ المشهد فيها خلقاً، قد لا يُعاب على الروائي، أنّه يطرقُ

مواضيع عِبر التأثير المباشر الذي تفاعل معه وتأثرَ به، فالرواية نسيجٌ يُكملُ بعضه بعضاً، والاشتغال على التوظيفِ المباشر ليس عيباً في الرواية الحديثة، إذ الأدب هو النزوع الروحي الوجداني الإنساني، ولما كان الإنسانُ وكرامته وتبيان الظلم الكبير الذي تعرض له، كان حرياً بالرواية أن تُتوجَ على أنّها من الروايات التي تتخذ من العذاب والقهر الذي تعرضت له الإنسانية. الرواية هي صوتٌ يكاد يكون واحداً في فصولٍ عديدة وهذا الصوتُ صوتٌ ضمنيٌ، إلا أنّ الروائي، يريد أن يدع الشخصية تُعبر عن وجعها بنفسها وبصوتها. بهار البطلة التي تحكي قصتها الموجعة، تُعد من قصص الإنسانية المُعذبة المقموعة، هذه البطلة تحكي قصة السَبي الذي تعرضت له النساء الايزيديات في شمال العراق في محافظة الموصل، السردية كانت مباشرة في فصولها العديدة، فالنصُ لا يحتمل تخييلاً، إذ الواقعية وتمثيل النص، وبث نزعة الدراما فيه أعطت صورة من صور القراءة الإيجابية عند المتلقي. كأنّ القصةً ملحمة درامية، وهذا ما اتضحَ من المشاهد المؤلمة التي روتها البطلة الرئيسة (بهار). تقنية الدراما هي أفضل التقنيات التي تتفق مع سرديةِ هكذا نوع من الروايات، إذ بغير هذه الطريقة لا تكون الرواية صاحبة رسالة أو غاية يمكن أن توصلها، ومن الإهداء، يسلكُ الكاتب الأسلوب الدفاعي عن هوية إنسانية أقلية دينية فهو

يقول: إلى كل أيزيدية عاشت المحنة وذاقت مرارتها: ارفعي رأسك يا ابنتي، واحكي للناس بشاعة فعلهم. مثلَ الإهداء التوجه السردي الذي سيسلكه الكاتب في سرديته، فهو اسلوبٌ دفاعيٌ عن هويةٍ أقليةٍ، في مجتمعٍ لا يعير للاقلية أية أهمية وينظر لها على أنها هامشٌ! لعلَ مفردة (أقلية) هي في الوقت نفسه ظلم! ومفردة قاسية! يقول هيوم: العقل عبدٌ للعواطف. ويصح أن نستنتج أن الأثر الذي تَمثلّهُ السارد ينطبق تماماً على الحكاية، فالاهتمام بالحكاية كان الأهم من كيفية سردها. بهار البطلة كانت جريئة في قصها الحكاية، هي تنتقد عبر سلوك أسلوب مسرحي درامي، أبا براء الإرهابي الذي نطق بلسان الشيطان، يواجه الوجه الإنسيّ البريء، وهذه المواجهة توضح الهشاشة الكبيرة في فهم النص الديني، فأبا براء كان ينظر إلى هذه البنت على أنها غنيمةٌ وفقَ الشريعة الدينية التي ينتمي إليها ويريد أن يطبقها، وهذا تراثٌ أسيءَ فهمه، إذ النص الديني كثيراً ما يرد مفتوحاً على التأويلات الكثيرة، وهذا ما سببَ أن العديد من الفرق اتخذت النص الديني، ذريعة لسلوكها وأفعالها الإجرامية. من المحتمل أن الأثر وردة الفعل لم تكن إلا محض عاطفية، فالعاطفة هي التي أمَلَت على الكاتب، دراما النص هي صوغه بصورةٍ مشهدية، ويحتاج إلى مُتلقٍ وهذا المُتلقي يسمع الخطاب والحوار عبر صور ممسرحة، التداخل بالأصوات

الساردة، كاد يرهق السرد كثيراً، فالمتلقي يريد أن يسمعَ لصوت المتألمة، المكسورة، المضطهدة، المسبية، يريد أن يتفاعل معها إيجابياً، لأن القصة تراجيدية في ثيمتها كلها، لا نصرَ في الحرب لأي جهةٍ كانت، الصورةُ التي رسمتها بهار صورة بشعة عن هشاشة الإنسانية، أوضحت لنا الحكاية، أن بهار مستسلمة لهذا المصير، فهي تعيش حالة انكسار نفسي كبير، لم نجد أيةَ مقاومةٍ أو رفضٍ، هنا تكون ثغرة واضحة في ثانيا قص الحكاية، لم نلمح بهار تعبث، أو تصرخ أو تفعل بعض ما تفعله المرأة حينما تتعرض لما تعرضت له بهار!

تشتغلُ الروايةُ على توظيف النقد التضميني، إذ هذا أسلوب تمكن منه الروائي، فطريقةُ السَرد لا تُنظر تنظيراً نقدياً، بل هي تلجأ إلى المباشرة في الصوغ الحكائي، دراما الوجع العراقي، غزيرةٌ كثيرةٌ، وهذه الكثرة، كثرة تنوع ثيماتي، إذ القصص كثيرة فتنوعت الثيمات وتميزت كل واحدة في تصوير الوجع، بهار لم تكن إلا إنسانة عراقية، قصتها تمثل المدى الوحشي الذي وصلت إليه عصابات التنظيم الإرهابي، لكن بهار في الوقت نفسه، تمثلُ المرأة التي لها طموح، ولعلَّ اختيار القسم الذي درسته لم يكن إلا إشارة من القاص، إلى أثر الوجع والسبي على النفس.

الساردُ يتدخل ببرود، ولعلَّ الطريقة الضمنية التي سلكها هي التي جعلت من الوجع يعبر بهذه الطريقة، نحن لا نقرأ

نصاً مغلقاً. إنّ طريقة الدراما كانت أكثر تصويراً من السردية الجافة، هذه الدرامية أعطت روحية للنص، أن يكونَ نصاً يتلاءم مع فكرة القصة، إذ بغير هذه الطريقة، ستكون القصة غير متناسبة وكم الوجع الذي تحتويه! صورة الرواية النهائية، هي صورةٌ تراجيدية، وهذه التراجيدية تجلّت بوضوحٍ سافرٍ حينما يُمثل الوجع عبر مسرحة نصية، وهذه المسرحة والمشهدية التي خلقها السارد كانت هي أقرب من التخييل الذي يشتغلُ عليه العديد من الكتاب.

الأحداث بطيئة في كثيرٍ من الأحيان، وهذا البطء قد يكون استراحات وتوقفات مكتوبة عن قصد، يُراد منها أن تعطي للقارئ، أن يتفكر في هذه الدراما الحقيقية التي عاشتها المرأة العراقية والموصلية بهار الايزيدية بالتحديد، لم يكن زمن السرد متسارعاً، وهذه سمة نلاحظها في الرواية كاملة، فالزمنُ كان معروفاً قصيراً ومُحدداً. العملُ السردي الذي يُحاكي الواقع ويقترب منه كثيراً ما يكون مستهلكاً! لأن الواقع يأخذ العنصر الأبرز في السرد ألا وهو عنصر التخييل أو الخيال، فالتخييل هو اشتغالٌ ذهنيٌ مختمرٌ بالدماغ فنُقلَ إلى المتلقي، أما الكتابة الواقعية فهي تُبعد عنصر التخييل ويتحول النص إلى نصٍ تقريريٍ! لكن في هذه الرواية (بهار)، هربَ السارد من هذا المأزق الذي كثيراً ما وقع فيه الأدباء، لأنّ الواقع

يحتاج إلى إمكانية ومهارة في كيفية نقله سردياً، لأن النقلُ يعني إبداعاً خاصاً في الكتابة.

إنَّ حياكة هذه الرواية وطريقة الصوغ الفني اتخذت طريقة المسرحة؛ لأنها تريد أن تجعل من النص يُنقل متحركاً ممثلاً في مخيلة المتلقي، وهذه هي الطريقة الأفضل من حيث الرسالة. بهار كانت تُمثل لنا الصور المشهدية، وهي تعاني أبشع أنواع الظلم والقهر! فصورةُ الشخصية المحطمة والمنكسرة مثلتها بهار دون تصنع.

الروايةُ محملة بالهم والأسى، المتلازمة التي بقيت تساير السرد وتقيده هي النزوع الواقعي على حساب التخييل، وبقي النص يتأرجح بينهما؛ لأن ذاكرة الكاتب مشحونة بهذه الحادثة قريبة العهد، لأن الكتابة السردية إذ اقتربت من التقريرية فقدت عنصر التشويق الذي يعد الأساس في استقبال العمل الأدبي.

الأنتيكة/ عامر حميو

(٤٨)
قلق الانتماء وعقدة الماضي في رواية الأنتيكة للروائي عامر حميو

المناهجُ النقدية تنوعت بتنوع الأعمال الإبداعية، وستكون قراءتنا لهذا العمل الأدبي، وفقَ المنهج النقدي النفسي أو ما يُسمى (psychological criticism)، الذي يعد المنهج النفسي في دراسة الأدب من المناهج النقدية التي تتعامل مع السياق الخارجي المحيط بالعمل الأدبي' محاولاً رسم خريطة نفسية للمبدع، من خلال ربط البنية الداخلية للعمل الأدبي بالسيرة الذاتية والخصائص النفسية ومنطقة وعي ولاوعي الذات المبدعة، ومعرفة طرق تحويل وترجمة الرغبات المكبوتة، والأحداث، والتجارب الشخصية إلى ذاكرة وإلى فعل لغوي إبداعي. لعل المنهج النفسي، ظهرَ للوجود أو اضيفَ إلى المناهج النقدية على يد العالم النفسي سيجموند فرويد، بدأت القراءات النفسية، تأخذ حيّزاً من الاهتمام، وصارت الدراسات النفسانية في السرد تهتم

بالحالات والاضطرابات التي تعاني منها الشخصية، وهذا تبلور في قراءتنا لهذه الرواية، التي نرى أنَّ الشخصية تُعاني من تشتتٍ، قلقٍ، ضياع واضطراب، فهو قلقٌ على الدوام، ونفسه تنازعه على أشياءٍ كثيرة، وهو يتقلب ما بين هذه الأشياء. عند التمعن في شخصية فاضل، نجدها شخصية ضعيفة، لا تملك شجاعة الرأي الفصل.

القراءةُ في رواية الأنتيكة، لن تبتعد عن ثيمة العمل الإبداعي، بل ستكون فيها وحولها، دون تنظيرٍ نقديٍ أو تحذلق لغوي لا فائدة منه، فكرة عنوان المقال مستوحى من الرواية ذاتها، إذ ورد العنوان في صفحتين من الرواية، كانا يمثلان أهميةً كبيرة ومركزية في عموم فصول وأحداث الرواية، قلق الانتماء وردَ في قول للشخصية في صفحة ٦٧ ما نصه: (... وفي هذا الوقت بالذات استيقظ في داخلي احترام أكثر لمن أسروني، وربما تكون هذه اللحظة هي البداية لأن أقرر كل خطوة خطوتها في ما حدث بعدها، فمن لا يسرقك وأنت ضعيف لن يتجاسر ويسيء إليك لو التجأت لتسكن بلاده، لكنني عندما تولد لدي هذا الشعور وتلبستني فكرة طلب اللجوء انسلخت من انتمائي السابق..) وأما الجزء الثاني وهو عقدة الماضي وردَ في صفحة ٨٧ ما نصه: (... فلمَ التفت للماضي؟ الأن به حميدة؟ نعم لأن به حميدة...)

سنركزُ قراءتنا في رواية الأنتيكة للروائي عامر حميو الصادرة عن دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع سوريا سنة ٢٠٢٠ بطبعتها الأولى على جانبين لا غير.

الجانبُ الأول وهو قلق الانتماء، الشخصية الرئيسة (فاضل) لها ذاكرة مُتخمة بالأحداث والوقائع، الراوي الداخلي الذي تمثل في شخصية فاضل، تقنية الفلاش باك أو الرجوع إلى الوراء قليلاً أو بعيداً هي تقنية يلجأ إليها الروائي ليُمهدَ السرد إلى ما بعد الوراء، وهذا ما حصل في هذه الرواية. الهاجسُ الذي رافق الشخصية المركزية منذ أول وهلة أي لحظة التحاقه في معسكر الجيش والمشاركة في احتلال دولة ثانية (الكويت)، كان واضحاً على البطل، أنَّه يضمرُ أشياء كثيرة، وذكريات ستبقى تلاحقه في كل سنين حياته القادمة، يعودُ فاضل إلى بيته بعد فراق عقدين من الزمن عن مكانه الأول، إلى عام ١٩٩١، العامُ الذي بدأت في سلسلة إذلال الشعب العراقي. يعودُ غريباً أو كالغريب، يتساءلُ في نفسه: (هم ما زالوا كما هو واضح من افتراشهم لعتبات الدور مثلما تركتهم قبل عشرين سنة، فما الذي تغير فيهم حتى ينسوني بهذه السرعة) (صفحة ٩). جملة التعجبُ هذه، ولّت في نفسه، الشعور بغربة الانتماءِ إلى مجتمعٍ يعرفهم ولكنهم تناسوه أو ربما نسوه، هذا يُفسر العلاقة التي تنشأ بين الإنسان والمكان، هي علاقة شدٍ وجذب، فغربة

الانصهار في المحيط لم تكن مقبولة في ذاته الحيرى. تنحّى الروائي المؤلف عن تدخله في روي الشخصية الرئيسة، وبقي اللسان المهيمن أو الأعلى لشخصية فاضل، نُفاجئ بأن فكرة الرجوع إلى الوراء، إلى ذكريات قديمة أو مرَّ عليها ردحٍ من الزمن، أننا نجد قِصة جديدة، ولها آثار كبيرة على شخصية فاضل، هذه الشخصية هي قصته مع المرأة التي قد يكون أحبها، ولكنه مارسَ معها ما يمارسُ الزوج مع زوجته، وفضَ غشاء بكارتها وقد قالها في صفحات متقدمة ما نصه: (فقد أولجت مدفعك بقلعتها وفتحت كل حصونها..) (الصفحة ٨٨). هذه المرأة (حميدة) قد أسلمته أغلى ما تملك، ليتبينَ بعد فراقه عنها بثلاثة أشهر أنّها حاملٌ وقد فضحها التقيؤ الكثير، ليكتشف أمرها أهلها، ويقوموا بقتلها، غسلاً للعار، وتموت حميدة ولكن طيفها وروحها بقيت تسبب الغصص الكثيرة على فاضل.

إن حميدة الشخصية التي لها الدور المهم في بناء أحداث الرواية، ولعلها تمثل جانب الاشتغال النفسي في الرواية، فقد ظهر السرد، أنها شخصية ودودة، صادقة، بريئة وعاشقة بكل إخلاص، إنها أعطت أغلى ما تملك لأغلى ما تريد، هذه الروح الطيبة، التي عبث بها فاضل أيما عبث، وكان فعله السبب في قتلها، شكل هذا أزمة نفسية في شخصية فاضل، وهذه الأزمة لم يتمكن من النجاة منها، على الرغم من تركه

كل ما يُعيده إلى ذكراها، الاشتغال السردي كان يعنى بهذه الحالة، الجانب الروحي والقلق النفسي، الاضطراب النفسي.

الجانبُ الثاني، الذي عنوناه بعقدة الماضي، هذا الماضي، الذي شكلّ عقدةً في نفسية الشخصية المركزية، فهذه العقدة، كانت تؤرق على البطل حياته، وهي السبب في هذا التشتت وعدم الاستقرار.

التساؤلُ في غايات بطل الرواية (فاضل)، حول رجوعه إلى بيت أهله، هذه الذاكرة بقيت تنغص عليه حياته كلها، الابتعاد عن مكان وحادثة الألم، لم يكن كافياً لنسيان تلك الواقعة الأليمة في نفسه. لَعَلَّ العنوان (الأنتيكة)، هو رجوعٌ إلى الماضي، بذكرياته الحلوة والمرة، حتى أنه لم يستطع مغادرة هذا الماضي، هذا الرجوع أو سردية الرجوع إلى الوراء كان السارِدُ موفقاً، من حيث الانشغال على الجانب النفسي للشخصية، إذ القلق، التشتت، الذاكرة، وغيرها من الصفات التي أوصلت الشخصية إلى اللاثبات واللاانتماء لأيةِ حياةٍ جديدة.

الاشتغالُ الوظيفي التخييلي، جعل النص مفتوحاً على وجهاتٍ تأويليةٍ متعددة، تُوضحُ حالة التشتت والضياع والحيرة، هذه الأزمات سببها، الصراع بين عالم النفس الداخلي والمحيط الاجتماعي، كل ردة فعل، أعطت نتائجَ معكوسةً في شخصية فاضل، هذه الشخصية المريضة نفسياً،

هـي نمـوذج لحـالات مرضـية مزمنـة. الروائـيّ الـذي خلـقَ المواقف، كان بَعيداً عن التدخلِ المُباشر في الصراع الجوانيّ في شخصيةِ فاضل، هذا الصراعُ الداخليّ كان صورةً نموذجيةً للتعبيـر عـن حالـةِ تُعـد مـن بـين الحـالات التـي تعـيش قلـق الانتماء والتشتت. الاتقانُ في بناء الجملة التي تصف القلق، كـان حقيقيـةً بنـاءً بارعـاً، والجميـلُ بهـذه التقانـة، أنّهـا أعطـت المسـاحة والحريـة، للشخصـية لـتقص حكاياتهـا الـداخلي بنفسها. إنّ عقدةَ الحرب وما خلّفته، لم تغب عن بال السارد، لكنه يوظف هـذه النقمـة، ليس بخطابٍ مباشـرٍ، بـل يجعلهـا مضمنة بين ثانيا النص. النهايةُ قد تكون أسهل من البداية في كثيـرٍ مـن الأحيـان، ولعـل الروائـي أو الأغلـب الأعـم مـن الكتـاب، ينشـغلون بأهميـةٍ كبيـرة فـي البـدايات، لأنهـا مفـتح الدخول أو العتبة الأهم، لكنهم يتركون أهمية قليلة للنهايات، التي تعني حـل العقـدة، وتعني الخاتمـة النتيجـة. القـارئ قـد يكـون مشـغولاً أو مهتمـاً بنهايـةِ القصـة أكثر مـن فنيـة البدايـة، النهاية تمثل الشيء المهم أو الغاية الأكثر إلحاحاً للمتلقي، ما نلمحهُ فـي هـذه الروايـة، أنهـا أصـابها البـرود السـردي، وهـذا ملمحٌ يُشير إلى النهاية، نقرأ في الفصل الثاني عشر صفحة ١٥٩، نجـدُ أن السـردَ فقـد صـفة التخييـل وصـار يميـلُ إلـى الواقعية المباشـرة أو التقريرية التي لا تُحبذ في الرواية التي سمتها العامة هي النزعة الفنية، يقـول في أول الحديث: (تعـد

مهنة النجارة من المهن التي تعتمد على الجهد العضلي لعمالها والنباهة أثناء العمل، لأن العامل بها إن فقد التركيز عما يصنعه، فقد يخرب جماله...) هذا وما بعده، يعد تقريراً مباشراً، وهذا ما جعل الرواية تنتهي نهاية غير ما بدأت به.

عوداً على بدءٍ، الروايةُ هي نسيجٌ اجتماعي، واشتغالٌ في المحيط، لم تكن الشخصية تعبر عن حالة فردانية أو أزمة نفسية، فهي تشير إلى حالات كثيرة مشابهة لها، لا تكون الرواية إلا مرآة عاكسة فقط، بل؛ لا بدَّ أن تتصف بصفة الخلق، حتى وإن كان الخلق في طريقة المرآة العاكسة.

(٤٩)
الفعلُ المحكي والقضايا الاجتماعية في المجموعة المسرحيّة خيوط الوهم للكاتب المسرحيّ عبد الحكيم الوائليّ

الفعلُ المحكي

للفعلِ المحكيّ وظيفة في المسرحية، فهو ليس عملية بسيطة للتحركات والإشارة المسرحية، يمكن إدراكها بسهولة، وإنما هو يقع أيضاً وخصوصاً بالنسبةِ إلى المأساة الكلاسيكية في عمق الشخصية المسرحية بتطورها وقراراتها وفي حديثها ومن هنا جاء تعبير الفعل الناطق، وللفعلِ المحكيّ مفهومين:

الأول: مفهوم وجودي

الفعل هو البداية، لا تتحرك الشخصيات بهدف تقليد الطباع، إنما تتلقى طباعها بحسبِ أفعالها،، ومن دون فعل لا مأساة، ولكن من الممكن وجودها من دون طباع.

الثاني: مفهوم جوهري

على عكس ذلك، ثمة فلسفة داعية للحكم على الإنسان في جوهره لا في أفعاله وموضعه فعندما نسمع هاملت يقولُ: أرحلُ إلى إنجلترا، علينا أن نتخيله في طريقه إليها.

اعتمدت المجموعة المسرحية على أن يكون النص حوراً غنياً بدلالاته وإحالاته لأكثر من طرف، فقد حظينا بنص متميز، وأن يكون النص قد أسس شخصياته بطريقة ذكية يحضر فيها التضاد بالشكل والمضمون والحركة والحوار فهذه ميزة أخرى، وهكذا كانت نصوص القسم الثاني من مسرحيات خيوط الوهم.

إنّ الكاتبَ يعمدُ إلى كسر المخاوف التي تقف وراء النقد الذي يوجهه إلى المحظور، وهو تحلّى بجرأةٍ واضحةٍ، حينما وضع مسألة تسخير الإنسان كثيمة تلّح في الحضور والتكثيف.

نعم، تنوعت مشاكل الإنسان وقضاياهُ الوجودية والمصيرية، وكَثُرَ البحث عن سُبلٍ لخلاص الإنسان من تلك المشاكل التي رافقته وسايرته في حياته الجديدة.

المسرحُ هو مرآة الواقع، وما لغته إلا امتداد لهذه العلاقة، هكذا هو المسرح الحقيقي وليس مسرح السلطة، سابقاً، كان المسرح يوجه نقده الاجتماعي، بحثاً في الإدانة، أما اليوم فهو أقرب إلى ذلك ولكن في شيءٍ من التأملِ أيضاً، أي أن

المسرحَ صارَ ينتقدُ ويُشخصُ ويُحللُ الكثير من مشكلات الواقع.

إنَّ ما يُميزُ السرد الجديد، أنَّه صارَ يشتغلُ على قضايا وجودية وجوهرية، إذ أصبحَ يُساءلُ المحظورات ويناقشها بل في أحيانٍ كثيرةٍ يقدم نقداً فيها، فالعصرُ الجديد هو للسرد، فهو عصر الجرأة الكتابية والتمرد على قضايا لم يَثبُت وجودها بصورةٍ عقلانيةٍ، فهذا السردُ الجديد، صار يُمنطقَ الأمور ويُحلل الأشياء تحليلاً يتفق ونزعة المعرفة التي أخذت تُهيمن على السردية الجديدة، ومن بين السرديات التي اشتغلت على تقديم نقود في كثيرٍ من القضايا التي كانت تُعد من الثوابتِ، نلحظُ المجموعة المسرحية التي عنونَ لها الكاتب المسرحيّ بعنوان (خيوط الوهم)، فهذا العنوانُ الذي يدلُ على الهشاشة في تلك الثوابت التي سيطرحها الكاتب ويُناقشها، فقد مارسَ الكاتبُ في مجموعته المسرحية هذه، النقدُ الضمنيُ، الجامعُ في مسرحيات هذه المجموعة هو الهم الإنساني والقضايا الاجتماعية التي كان لها أعظم الأثر في مُخيّلة المبدع.

ويُمكن تقسيم المسرحيّات الواردة في المجموعة إلى قسمين اثنين:

القسم الأول: الذي هيمنَ فيه السرد على الحوار وقد تجلّى بصورةٍ واضحةٍ في ثلاث مسرحيات (خيوط الوهم، دمية اسمها منى، مسرح الشر)

القسم الثاني: هو الذي هيمنَ فيه الحوار على السرد، وقد تجلّى في باقي النصوص.

القسمُ الأوّل كان يُمثلُ فكر المؤلف وخطابه، إذ شخصيتهُ كانت واضحةً في العيّنات الثلاث الأولى، ومن البديهيّ أنَّ كل مسرحية لا بدَّ أنها تحملُ من ذات الكاتب ونفسيته، فقد اشتغل الكاتب على قضايا اجتماعية كثيرة نأخذ مثالاً واحداً ونطبق عليه أيضاً مثالاً واحداً:

تسخيرُ الإنسان

بحسبِ ما وردَ في معجم الصحاح للجوهري، أنَّ مفردةَ التسخير أو السخرية، فالأولى تعني التذليل والثانية الهزء أو الضحك، وقد وردت العينات الثلاثة الأولى أو النصوص الثلاث الأولى بهذين المعنيين أي (التذليل والضحك)، نذكر عيّنة واحدة ما وردَ في نص (خيوط الوهم) حيث قال:

الدمية: رجل بهيأة دمية خشبية معلقة بخيوط إلى سقف المسرح

المنظر: المسرح خالٍ ومظلم إلا من بقعةِ ضوءٍ على الدمية التي تقف مترنحة في الوسطِ...

لا... لا... نحن... لم نبدأ بعد أيها السادة... إنه (ويشير إلى فوق ويغمز بعينه) أعني سيدي... يفعلُ ذلك دائماً عند بدايةِ كلّ عرض، ليفحص دميته... إنه لأمر محرج بالنسبةِ لي أن يجري اختباراته أمامكم كل مرة... لكم تمنيت أن يفعل ذلك قبل أن تفتح الستارة... لكنه يصر على أن يجعلني أضحوكة... والحق أنه صنعني لأكون كذلك بالفعلِ.. لا لومَ عليه... فإن اضحاككم هو الهدف في نهاية المطاف... أما أنا الدمية فلأذهب إلى الجحيم.. أتعلمون.. إنني أفضل أن أذهب إلى الجحيم فعلاً.. فإن أكون حطباً مشتعلاً.. خيرٌ لي من أن أكون دمية خشبية باردة.

لكن الدمى لا تموت... إنها تتعذب فقط

في هذا النص تتجلّى السخرية بأجلّى مَعانيها، وقد صورَ الكاتب القضية بصورةِ السخرية اللاذعة للذات، كأنه يريدُ أن يُبينَ حجم الألم والهم الإنساني عبر جلدِ ذاته، هذه صورةٌ من الصور التي اشتغلت عليها نصوص خيوط الوهم.

إنَّ الكاتبَ مسرحَ لهذه القضايا، فالمسرحيات ُ لم تكن مرآة منقولة نقلاً فوتوغرافياً عن الواقع اليومي أو الهم اليومي، بل حاولَ المؤلف أن يَخلقَ في هذا النقل، انطلاقاً من مفهومِ الأديب الفيلسوف ويليامز حينما قال: الأديبُ خالقٌ لا مجردَ عاكس، واللغة ليست صورة جامدة ترى فيها صورة العالم، وإنما هي أداة خلق وتأمل تلعب دوراً في إنتاج

القيم والمفاهيم الاجتماعية الجديدة، وهي ليست قالباً يصبُ فيه الواقع، وإنما هي مادة مُكوِّنة لهذا الواقع. هذا القولُ يتطابقُ مع ما وردَ في نصوصٍ كثيرة وردت بصورةٍ تضمينيةٍ.

ختاماً، يقولُ توفيق الحكيم: المسرح هو أقصر طرق الأدب للوصول إلى الجمهور، ولكنه أكثر الطرق امتلاء بالعوائق والصخور.

زهر الرمان/ عبد الحكيم الوائلي

(٥٠)
البناء الأسلوبي في رواية زهر الرمان
للروائي عبد الحكيم الوائلي

الاساليبُ البنائيةُ هي الهيكل الخارجي للرواية وفق معمارية البناء الفني لها، إذ يعني أنّ الرواية ستلجأ إلى أيّ هيكليةٍ ستتخذها في طريقة حكيها، وهنا تكمنُ مهارة الحكّاء في البراعة والدربة، الهيكل مهمٌ لأنه يعطي الانطباع الشكلي للعمل الفني أو الهندسيّ، وبما أن الروايةَ شكلٌ فنيٌ، وجبَ أن يكون الإطار والهيكل متقن ويحملُ الفنيّة في هيكليته البنائية. في رواية زهر الرمان، تداخلت أساليب بعضها مع بعض بصورةٍ فنيةٍ واشتغال ابداعيّ، إلا أن الغالبَ الأكثر هو تداخل أسلوب التتابع والتضمين، لذا، سنركز على تداخل هذين الأسلوبين، فقد تجلّى هذا التداخل بأن يكون هناك لُعبة وهذه اللعبة هي لإثارة عنصر التشويق والإثارة في نفسية المتلقي، الأسلوب التسلسلي أو التتابعي هو أسلوب الروايات عامةً، ولا تخلو رواية منه إطلاقاً، كون الترتيب

يكـون ضـرورةً فـي أحيـانٍ كثيـرةٍ لـئلا يشـعر المتلقـي بالرتابـة والتشتت وضياع الفكرة، احتفظت الحكاية بتسلسلها التتابعي أو أسـلوبها التتـابعي فيمـا كـان التضـمين يـأتي علـى لسـان الشخصيات وعلى بثِ رسائل الراوي، فمهمة التضمين هي في صياغة الأفكار وإيصال الرسائل إلى المتلقي، على الرغمِ من كلاسيكية أسلوب التتابع إلا أنَّه ضروريٌ في كلّ رواية، لا بـدَّ أن تكـونَ البدايـة الاسـتهلالية مكتوبـةٌ بأسـلوب التتـابع لكي يستجمع المتلقي خيوط الحكاية ويعرف البدايات قبل أن يتوه في صراعاتها في الأحداث المتطورة، فالعمليةُ ليست اعتباطية فحسب.

أماَ أسلوب التضمينُ، الذي هو أحد الأساليب البنائية في الروايـة، وهـو يعنـي بكـلِ وضـوح، أن تُضـمنَ حكـايتين معـاً، والمهارة تتجلّى في الكيفية التي ستضمن بها الحكايتين معاً، هذا الأسـلوب يتضـحُ فـي الروايات التي تعنى بأنَّ يكـونَ لها أنمـاطٌ عـدة وأسـاليب متداخلـة، فلغتـه تكـون منسـجمةً مـع الخطـاب السـردي للروايـة بصـورةٍ عامـة، إلا أنَّ الواضـحَ فـي روايـة زهـر الرمـان، أنَّ التضـمينَ كـان الأسـلوب الـذي يهيمن على الرواية بصورةٍ أقرب إلى التمام.

الروائيُ في رواية زهر الرمان، يقدمُ روايةً تشتغلُ ثيمتها العامـة علـى موضـوعةٍ نفسـيةٍ، ألا وهـي الوحـدةُ، الكآبـة، الانطوائيّة، وهـذه العنوانـات الـثلاث، كانـت المحـور النفسـيّ

الذي اشتغلت عليه الرواية بمجملها العام. الروايةُ الصادرةُ عن منشوراتِ الاتحاد العام للأدباء والكتاب العِراقيين في سنة٢٠٢١ بطبعتها الأولى. تعالجُ المشاكل عبر تِقنيةٍ نفسيّةٍ صِرفة، الشخصيةُ التي قدمها السارد للقارئ، كانت دقيقة ومرسومةٌ بامتياز، فهو يركنُ إلى تقنياتٍ حديثةٍ يعوّلُ عليها في بناءِ حبكته الدِرامِيّة.

اهتمَ الكاتب الروائيّ بحكايته، وهو يسردُ حكايةً فيها نوعٌ من الغرائبية ولكن فيها واقعية واضحة، لا يُعاب على الكاتبِ أن يكون واقعياً في سرده، إلا أن كثرة هذه الواقعية قد تشين بعنصر التشويق أو الإثارة المُراد في السرد.

طريقةُ السرد اعتمد على المونولوج كثيراً، وعوّل الكاتبُ على بثِ خطابه على لسانه، فهو مهيمنٌ على خطابِ السرد ومهيمنٌ على الشخصيات، يحرّكهم وفقَ رؤيةٍ يُحددها لهم، وهذه القيودُ هي ناتجةٌ من خطابه الذي يريد بثه. البناءُ الفنيُ في الروايةِ، اعتمدَ أساليب عدة وهذه ميزةٌ فنيةٌ واضحةٌ، جعلت الرواية شهيّة طازجة ومشوّقة، لم يكن السرد نمطياً،

لتضمينٌ أسلوبٌ غلبَ على الرواية، فهذا الأسلوب قد خلقَ عنصرَ تشويقٍ في السرد، فكانت حكاية مضمنة في حكاية حتى توّسع فضاء الحكي وتمدد تمدداً أفقياً، وبهذا التمدد السردي، كان خطاب السرد يأخذ مساحات تأويليةٍ كثيرة، فالرواية قد نُسجت على طريقة التضمين والغاية هي

المتعة والتشويق والإثارة، قد تُقرأ الرواية بنفسٍ واحدٍ ومزاجٍ واحد، دون أن تتغير القراءة، والسبب أناقة اللغة ومرونتها وطريقة الحكي والسرد، فالضمير الشخصي للأشخاص كان هو الحكّاء الماهر في التعبير عن خلجاته الذاتية وشعوره الجوّاني. فنحنُ لا نملكُ إزاء هذه السردية إلا أن نبحثَ عن أجوبةٍ تأمليةٍ لما طرحته من أسئلةٍ جوهريةٍ، الكاتبُ وظفَ شخصياته بتقنيةٍ احترافيةٍ عاليةٍ، الوصية الملغزة المكتوبةُ بالحروف العبرية، هي رسالةٌ جاءت مضمنة بين حكايتين، مما جعلها تبدو ثانوية إذا ما قُورنت بالحكاية الأخرى، هنا تتجلّى الصَنعة والمهارة في تقنية السرد، أنَّك تُضمنُ حكايتين معاً وبهاتين الحكايتين تبث رسائلَ عدة.

المحتويات

تقديم ٥

فضاء ضيّق/ علي لفته سعيد ٧

البدلة البيضاء للسيد الرئيس/ علي لفته سعيد ١٣

قلقٌ عتيق/ علي لفته سعيد ٢٠

ما بعد جلجامش/ علي لفته سعيد ٢٧

السقشخي/ علي لفته سعيد ٣٤

وشم ناصع البياض/ علي لفته سعيد ٣٨

ستاريكس/ علي لفته سعيد ٤١

مزامير المدينة/ علي لفته سعيد ٤٦

الصورة الثالثة/ علي لفته سعيد ٥٠

في ذلك الكهف المنزوي/ عمار الثويني ٥٥

مشحوف العم ثيسجر/ عمار الثويني ٦٠

الغول البهيّ/ عمار الثويني ٦٦

أنت الذي عليك دللتني/ سلوى أحمد ٧٤

ملاك لا يطير/ سلوى أحمد ٨٠

رحلة إلى الهناك/ محمود جاسم النجار ٨٤

القلب لبديل/ محمود جاسم النجار..... ٩١
حنين/ محمود النجار ٩٤
طائر التلاشي/ محمد رشيد الشمسي..... ٩٨
قصة العفريت/ أحمد الجنديل..... ١٠٣
آلهة من دخان/ أحمد الجنديل ١٠٨
ثلاثُ وستون/ أحمد الجنديل..... ١١٥
سيدات زحل/ لطفية الدليمي ١٢١
(براد الموتى، تفو، مبغى)/ علي العبادي..... ١٢٨
عربة الأمنيات/ فرح تركي ١٣٦
ريم وعيون الأخرين/ عباس الحداد ١٤٢
فتاح فال/ عباس الحداد ١٤٨
العروج الدامي/ عبد الله الميالي..... ١٥٤
العربانه/ حميد الحريزي ١٦٠
زينب/ عارف الساعدي..... ١٦٦
وللقلق نكهة/ د. حيدر نزار السيد سلمان ١٨١
عركَشينة السيد/ سلمان كيوش..... ١٨٦
مَرادي المعيِّل/ سلمان كيوش..... ١٩٤
بوصلة القيامة/ هيثم الشويلي ١٩٨
الآسرة.. وخاصرة التفاح/ محمود جاسم عثمان النعيمي..... ٢٠٥
الهشيم/ حسنين الحسيني..... ٢٠٨
في حضرة لوسيفر/ سمية علي رهيف..... ٢١٠
فرانكشتاين في بغداد/ أحمد سعداوي ٢١٣

ملاحم الذاكرة/ أمير ناظم ٢١٨
قسطرة/ ناظم جليل الموسوي..... ٢٢٢
فندق السلام/ محمد سعد جبر الحسناوي ٢٢٩
دوائر الوهم/ فلاح العيساوي..... ٢٣٦
ربما تصل معقوفةً/ مؤيد عليوي..... ٢٤١
أوراق من ذاكرة بانقيا/ عبد الهادي الفرطوسي..... ٢٤٧
عربة الصمت/ إبراهيم سبتي ٢٥٠
لن يموت الياسمين/ سعاد محمد الناصر..... ٢٥٥
انكسارات/ علي العبودي ٢٥٩
بهار/ عامر حميو ٢٦٤
الأنتيكة/ عامر حميو..... ٢٧٠
خيوط الوهم/ عبد الحكيم الوائليّ..... ٢٧٧
زهر الرمان/ عبد الحكيم الوائلي ٢٨٣
المحتويات..... ٢٨٧

٨١٤
ر ٥٩٨ رسول ، إبراهيم
مقالات في تجارب من السرد العراقي، القسم الأول /
إبراهيم رسول:- بغداد : منشورات أحمد المالكي، ٢٠٢٢
.
(٢٩٠) ص ، (١٤.٥ × ٢١ سم) .
١- المقالات العربية - العراق - أ- العنوان .

م . و
٣٣٣٣ / ٢٠٢٢

المكتبة الوطنية / الفهرسة أثناء النشر

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٣٣٣٣) لسنة ٢٠٢٢م

منشورات أحمد المالكي
العراق - بغداد - شارع المتنبي
هاتف: ٠٧٧٣٣٩٢٩٣٧٨ - ٠٧٨١٩٣١٣٣٩٥

بريد إلكتروني: ahmedalmaliki0090@gmail.com
أحمد المالكي: Facebook

مقالات
في تجارب من السرد العراقي

كانت مقالات الأديب إبراهيم رسول بمرأى ومسمع المتلقي بشكل شبه يومي يشوقه سحر لغتها وحفاوة تحليلها ودهشة تراكيبها فعلى الرغم من غضاضة شبابه استطاع أن يغوص عميقا في الدرس النقدي متماهيا مع النص المنقود تمده المناهج النقدية الحديثة من بنيوية وثقافية وأسلوبية وسيميائية ولسانية بالأداة والمساحة الاشتغالية فلا نعدم تلكم الأدوات والرؤى والحقول المعرفية والتناغم الخصب في خطابه النقدي نظريا وتطبيقيا.

الناقد: د. مصعب مكي زبيبة
جامعة الكوفة
كلية الآداب، قسم اللغة العربية

ISBN 978-9922-6596-8-8
9 789922 659688 >
منشورات
أحمد المالكي للنشر والتوزيع
بغداد - شارع المتنبي
ahmadalmalike1@gmail.com
بيت الكتاب السومري